

KUNNIAN KENTÄT

Suomalaisen kulttuuridiskurssin muutos vuosien
1966 ja 2016 valossa

Lise Holmberg-Nordman
Pro gradu -tutkielma
Helsingin yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Filosofian, historian,
kulttuurin ja taiteiden
tutkimuksen laitos
Musiikkitiede
Joulukuu 2016

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen	Laitos – Institution – Department Taiteiden tutkimus
Tekijä – Författare – Author Lise Holmberg-Nordman	
Oppiaine – Läroämne – Subject Musiikkitiede	
Tiivistelmä – Referat – Abstract	
<p>Tutkielmani lähtökohtana on ollut vuoden 1966 massakulttuuridebatti, joka käytiin pääasiassa suomalaisten sanomalehtien sivuilla. Sen tutkimiseen päädyin proseminarityön kautta, joka käsitteli säveltäjä Seppo Nummea kulttuurivaikuttajana. Massakulttuuridebattia on tutkittu jo aikaisemmin (Rautiainen, Aho). Vertailen keskustelun ja kulttuuri-ilmapiirin silloista tilannetta nykyiseen ja vertailukohteena toimii revyytuotanto, joka valmistui marraskuussa 2016 Kotkan kaupunginteatteriin. Raportoin tämän revyyprojektin työprosessista ja reseptiosta. Reseptiota havainnoin sekä esityksien aikana yleisötutkimuksena, että lehdistössä ensi-illan jälkeen. Haastattelin tutkimusta varten revyyän käsikirjoittajia, kapellimestaria sekä ohjaajaa.</p> <p>Teoreettisen taustan työlleni antavat sosiologiset teoriat, ennen kaikkea diskurssianalyysi ja Pierre Bourdieu’n distinktioteoria. Näissä teorioissa tarkastellaan toimintaa ja sen motiiveja kulttuurin kentällä. Tärkeänä tapana muodostaa erontekoa eli distinktioita on keskustelu siitä mikä on hyvää taidetta ja mikä ei. Tässä pelissä on medialla ja kritiikillä tärkeä rooli ja valta-asema. Sosiaalisen median aikakautena ammattikritiikki on saanut osin luovuttaa asemiansa blogien kirjoittajille.</p> <p>Suurimmaksi muutokseksi kulttuurin kentällä viidenkymmenen vuoden aikana hahmottuu internetin ja sosiaalisen median nousu vahvaksi toimijaksi ja määrittäjäksi. Toisaalta samalla kollektiivisen, todellisen kohtaamisen merkitys teatteriesityksessä korostuu. Sosiaalisen median kulttuurin tuntemisesta on tullut myös yleisöä jakava elementti, kun se määrittää asioita, jotka kaikkien katsojien oletetaan tuntevan ja tietävän. Musiikin kasvatusperinne on myös muuttunut. Keskustelu taiteen ja viihteen distinktioista on vaihtunut keskusteluksi siitä, mikä myy parhaiten ja on median avulla saavuttanut hallitsevan aseman sosiaalisen median kentässä.</p>	
Avainsanat – Nyckelord – Keywords massakulttuuri – revyy – diskurssianalyysi -- Pierre Bourdieu -- Seppo Nummi -- Kotkan kaupunginteatteri	
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopiston kirjasto – Helda/E-thesis (opinnäytteet)	
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information	

SISÄLLYS

1. JOHDANTO.....	1
2. METODOLOGIA.....	5
2.1. Massakulttuurin käsitteestä.....	5
2.2. Pierre Bourdieu'n teorialat.....	11
2.3. Diskurssianalyysi.....	16
3. MASSAKULTTUURIDEBATTI 1966.....	24
3.1. Debatin tausta.....	24
3.2. Debatin kulku.....	26
3.3. Debatin analyysi.....	36
4. <i>SUOMI 99 – REVYY</i>	46
4.1. <i>Kairo</i> -ravintolan musiikkiteatterihistoria.....	46
4.2. <i>Suomi 99</i> -revyyprojekti: luova prosessi – tie näkyväksi.....	46
4.3. Reseptio.....	54
4.4. Ohjaajan haastattelu.....	58
5. LOPUKSI.....	60
LÄHTEET.....	64
LIITTEET.....	69

1. JOHDANTO

Moni suomalainen kulttuuri-instituutio on perustettu 1960-luvulla. Muutosten taustalla oli laajoja keskusteluja, joista vuoden 1966 massakulttuuridebatti oli yksi. Massakulttuurin käsite oli juuri syntynyt, kun tekninen kehitys toi kulttuuritarjonnan suurten ihmismassojen ulottuville, ”jokaiseen kotiin” (ks. luku 2). Samalla musiikkituotannon kaupallistuminen ja kasvaminen vaikuttivat sen laatuun, tavalla joka herätti laajaa keskustelua. Lehtiartikkeleista piirtyy ajankuva, joka kertoo arvokeskustelusta ja asemien hakemisesta kulttuurin kentällä. Yhteiskunnan ja taiteen suhdetta pohtiva näkökulma nostaa esiin kulttuurielämän valtasuhteet ja vallankäyttötavat. Tutkimuksessani käytän vuoden 1966 lehdistössä käytyä massakulttuuridebattia ja samanlaisena ajankuvana 2000-luvulta, tosin pienemmässä mittakaavassa, *Kairo-ravintolan* revyytuotantojen reseptiä kertomaan tästä ajasta. Näin voidaan hahmottaa sitä, mikä on kulttuurikeskustelussa viidessäkymmenessä vuodessa Suomessa muuttunut. Samalla raportoin uusimman revyy (Suomi 99 –revyy) käsikirjoituksen tekoprosessista ja siihen liittyvästä yleisötyöstä. Tutkimukseni näkökulma on sosiologinen painottuen prosesseihin ja valtasuhteisiin, jotka vaikuttavat kulttuuritekojen taustalla. Teoreettisen pohjan tutkimukselle antavat diskurssianalyysin keinot.

Taiteen tekemisen ehdot ja normit ovat vaikeasti hahmotettavia ja niiden tekemiseen näkyväksi tarvitaan erityisiä analyyttisiä keinoja. Helka Mäkinen on käyttänyt tutkimuksessaan Elli Tompurista (*Elli Tompuri – Uusi nainen ja punainen viiva*, 2001) muun muassa diskurssianalyysiä kartoittaessaan Tompurin taiteellista toimintaa Suomessa viime vuosisadan alkupuolella. Tutkimuksessa käytetään muun muassa hegemonian käsitettä, joka tarkoittaa yhteiskunnassa vallitsevaa vallan tasapainoa. Hegemonia on yhteiskunnan taloudellisen, poliittisen, kulttuurisen ja ideologisen alueen hallintaa. Demokraattisessa yhteiskunnassa hegemonia saavutetaan enimmäkseen suostuttelun, liittolaisuuksien ja myönnitysten avulla pakkokeinojen sijaan. Hegemonisessa kamppailussa tavoitteena on yhteisön yksimielisyys, johon pyritään kielenkäytön ideologioita vaikutusmahdollisuuksia hyödyntäen. (Emt., 2001, 26.)

Mäkisen teos on ollut yhtenä lähtökohtana ja innoittajana tutkimukselleni, samoin säveltäjä Seppo Nummen (1932 – 1981) artikkeleiden tutkiminen (Aho 1994 ja oma kokoelma). Seppo Nummi kirjoitti ahkerasti muun toimintansa ohella artikkeleita, joissa hän pohti musiikkia yhteiskunnallisena tekijänä. Tutkimukseni olen rajoittanut vuoteen 1966, ja olen vain hiukan sivunnut taustoittamisen vuoksi edeltäviä vuosia. Olen lähtenyt hakemaan vastauksia siihen, mitä nämä tekstit kertovat kulttuurikeskustelun olemuksesta viisikymmentä vuotta sitten, ja mitä mahdollisia seurauksia ja merkityksiä keskustelulla oli. Ensimmäisen kerran tutkin Nummen artikkeleita jo omaa proseminaarityötäni varten 1984. Silloin Nummen perikunta lahjoitti Nummen artikkelikokoelman Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitokselle. Nummen sävellyksiin tutustuin lauluopintojeni kautta. Pitkäaikainen laulunopettajani Inkeri Rantasalo (1917 – 2010) oli Nummen ystävä ja kertoi hänestä paljon. Säveltäjä Kalevi Aho toimitti teoksen Nummen kirjallisesta elämäntyöstä 1994 nimellä *Arktinen sinfoniaviha*, joka on ollut tärkeä lähde tutkimukselle. Niin ikään Tarja Rautiaisen väitöskirja *Pop, protesti, laulu* (2001) on ollut tärkeä lähde ja esikuva.

Revy on esitystaiteen lajina perinteisesti juuri sen hetken yhteiskuntaa heijastava. Tekstien ja esitysten taustalla on syntyprosessi, johon vaikuttaa monia vaikeasti hahmotettavia tekijöitä. Näiden tekijöiden etsimisessä käytän diskurssianalyysia. Diskurssianalyysin väljän viitekehyksen vuoksi se sopii erinomaisesti moneen suuntaan saman aikaisesti vaikuttavien tekojen tutkimiseen. Sosiologinen lähestymistapa kulttuurintutkimuksessa on tullut koko ajan suosituimmaksi. Oman aikamme kulttuuri kamppailee rahoituksen kanssa, ja kun puhutaan rahoituksesta, puhutaan vallasta päättää. Haluankin kartoittaa sitä, mikä tässä prosessissa on ratkaisevaa, ja millä on vaikutusta lopputulokseen. Pienoisloissa tämä näkyy revyyntuotantoprosessissa. Keskustelun analyysimetodit ovat kuitenkin samat, diskurssianalyysi ja vallankäytön teoriat, jotka liittyvät keskusteluun massakulttuurista aikamme ilmiönä. Teatteriesityksen tuottamisesta prosessin kautta on paljonkin tutkimusta pedagogisella puolella mutta ei laitosteatterissa. Käytän tutkimuskeinona haastatteluja, kyselyjä sekä kyselykaavakkeita. Kyselykaavakkeet jaan ja vastaanotan kahdessa esityksessä koeyleisölle, sekä kolmannessa pääharjoituksessa (ns. omaisten ilta), ennakkoesityksessä ja ensi-illassa. Lisäksi tutkin revyyntuotantoprosessin reseption lehdistössä.

Haen tutkimuksellani vastausta siihen, onko kulttuurikeskustelulle sijaa omassa ajassamme ja tarvitaanko sitä. Minkä muotoista se on nykyään ja mitä kanavia se käyttää? Reflektoin myös kritiikin merkitystä ja asemaa uusien medioiden maailmassa. Revyyn tekijöiden mukaan monikulttuurisuus kuuluu sen musiikissa. Kulttuurinen musiikintutkimus tutkii musiikin merkitystä tilanteessa: ”Kulttuurista musiikintutkimusta kiinnostaa se, minkälaisia merkityksiä musiikille annetaan ja minkälaisia merkityksiä se tuottaa” (Leppänen & Moisala 2002). Ajallemme ominaista on voimakas globalisoituminen ja samalla, paradoksaalisesti, voimistuva vihamielisyys erilaisuutta kohtaan. Myös itsensä määrittäminen henkilökohtaisella tasolla internetissä on osa identiteetin muodostamista, USA:n viimeisten presidentinvaalien yhteydessä on keskusteltu uudenlaisesta ”heimoutumisen” kulttuurista sosiaalisen median kautta. Koska tutkimani *Suomi 99 – revyyn* lähtökohta on määrittää tämän päivän suomalaisuus, on se erinomainen kulttuurisen musiikintutkimuksen kohde. Onnistuuko se määrittämään ja kiteyttämään jotain olennaista tästä ajasta?

Ravintola *Kairossa*, joka on ollut Kotkan kaupunginteatterin musiikkiteatteriesitysten näyttämönä vuodesta 1986, on esitetty aikaisemmin kaksi työryhmän käsikirjoittamaa revyytä, ja marraskuussa 2016 sai ensi-iltansa kolmas, jonka työprosessista raportoin. Kahdessa aikaisemmassa revyyssä (2003 ja 2005) olin itse työryhmän jäsenenä. Olen kuulunut *Kotkan kaupunginteatterin* henkilökuntaan näyttelijänä vuodesta 1997. Aloite tutkia revyyn tuotantoprosessia tuli työnantajaltani. Teatterin tuotantojen tutkimus tuo uuden näkökulman muuten niin mystifioituun teatterin maailmaan ja toivottavasti viisautta tuleville tekijöille. Esityksestä jää vain vähän dokumenttia jälkipolville, onhan se hetken taidetta, mikä tekee sen ainutlaatuiseksi ja kiehtovaksi. Yksi tutkittavista kysymyksistä on myös median rooli todellisuutta rakentavana ja siihen vaikuttavana tekijänä, sekä massamediadebatin että revyyn reseption tapauksessa. Käytän kuvauksessa työryhmän haastatteluja ja yleisötyöstä saatua materiaalia, joka tehtiin musiikkivalintojen kokoamiseksi (toiveita esittäneiden työyhteisöjen tuli perustella musiikkivalintansa kirjallisesti). Materiaalin keruu yleisöltä on dokumenttiteatterin työtapana. Yhteistyökumppaninani on ollut teatterikuraattori Pia Lunkka (luvun lopussa on ohjaajan haastattelu ja keskustelu työn vaiheista). Revyyn rakentumisen kuvauksen

yhteydessä pohdin myös laajemmin teatterin tekemisen merkitystä nykyisessä teknistyneessä maailmassa, sitä että esiintyjä ja katsoja kohtaavat kasvokkain.

Tutkimukseni sijoittuu lähinnä musiikkisosiologian piiriin. Musiikkisosiologian kentästä tutkija Timo Cantell (s.1963) sanoo, että lähestymistapoja musiikkiin voi tästäkin näkökulmasta olla monia, mutta yhteistä on se, että ”musiikkia ja siihen liittyviä tekijöitä tarkastellaan sosiaalisina ilmiöinä, osana sosiaalista todellisuutta” (2002). Cantellin mukaan 1980-luvulta lähtien musiikkisosiologiaan merkittävästi vaikuttanut tutkimussuuntaus on ollut kulttuuritutkimus. Musiikin vastaanotto ja sen kulutus kuuluvat tämän tutkimuksen piiriin. ”Erityisen tärkeäksi on noussut keskustelu identiteetistä, sen hahmottamisesta ja sen rakentamisesta musiikin kautta.” (Emt., 4.)

Ranskalainen sosiologi Pierre Bourdieu (1930 – 2002) on kehittänyt distinktioteorian (ks. luku 2.2.), joka on paljolti tämän tutkimussuunnan takana, joka keskittyy siihen, miten musiikin kautta käydään yhteiskunnallista kamppailua vallasta, asemasta ja pääsystä eliittiin (emt., 5). Tutkimuksessani tämä koskee lähinnä vuoden 1966 massakulttuuridebattia (luku 3). Sen sijaan kamppailu ”makujen kentällä” korostuu *Suomi 99 – revyytä* koskevassa luvussa 4.

Englanninkielisistä teoksista otetut lainaukset ovat kirjoittajan omia käännöksiä, samoin ne artikkelit, jotka on julkaistu ruotsinkielellä.

2. METODOLOGIA

2.1. Massakulttuurin käsitteestä

Tutkimuksessani tarkastelen kerättyä materiaalia massakulttuurin tutkimuksen teorioiden ja diskurssianalyysin avulla. Massakulttuurin käsite syntyi 1960-luvulla tekniikan kehityksen myötä. Tämä kehitys toi suuren muutoksen kulttuurin kulutukseen tuomalla sen jokaisen saataville omaan kotiin. *Nyky-suomen sanakirjassa* massa määritellään ”suureksi, epämääräiseksi ihmisjoukoksi, josta yksilö ei erotu [- -] joskus muustakin suurissa määrin olemassa tai tarjona olevasta, mutta huonolaatuisesta” (Sadeniemi 1983). Näiden teorioiden lisäksi tarkastelen tutkimuskohteitani ranskalaisen sosiologin Pierre Bourdieu’n teorioiden kautta. Massakulttuurin kritiikin historia alkaa jo 1930-luvulta, ja sen kriittisin edustaja lienee filosofi Theodor W. Adorno (1903 – 1969), joka edustaa Frankfurtin koulukuntaa. Adornon analyysi massakulttuurista on ”kaikkein systemaattisin, mieleenpainuvuin ja haastavin kelle tahansa, joka vaatii edes hiukan arvoa musiikkiteollisuuden kohisten ilmestyville tuotteille”. (Frith 1988, 50.) Hän referoi Adornoa seuraavasti: ”Musiikillisen muodon jatkuva standardisointi on sen ideologisen vaikutuksen – unettava sosiaalinen tietoisuus – lähde” (emt., 48). Adorno vertasi musiikin massatuotantoa vaateteollisuuteen, jossa standardisaatio oli muodostunut tavaramerkiksi. Tilausrakenteet vaativat musiikille kapeita muotteja. Tunnusomaiseksi hän mainitsi myös tarvittavan ”lapsellisuuden”, ja vertasi massamusiikkia lastenkamarilauluihin, käsite joka ilmestyi keskusteluun Suomessa 1966. (Adorno [1962] 1976, 25). Niin massakulttuurin tutkimus kuin diskurssianalyysikin ovat sosiologisen tutkimuksen käsitteistöä.

James D. Halloran (1927—2007) määrittelee sosiologista tutkimuskenttää ja sen tehtäviä artikkelissaan *Mass Communication Research: Asking the Right Questions* (1998, 9). Hän muistuttaa, että sanonnan mukaan sosiologialla on yhtä monta määrittelyä kuin tutkijaa. Sosiaalitieteiden katsotaan sisältävän psykologian, sosiologian, antropologian sekä taloudellisen ja poliittisen tutkimuksen. Se on järjestelmällistä yhteiskunnan ja sen instituutioiden tutkimusta sekä hakee vastausta siihen, miksi ja miten eri yksilöt ja ryhmät toimivat yhteiskunnassa. Hänen mukaansa

lähestymistapa voi olla puhtaan tieteellinen tai intuitioon ja tarkkanäköisyyteen pohjautuva, joskus näiden kahden yhdistelmä. Edelleen Halloranin mukaan nykyinen tutkimus pyrkii sosiaalisen moninaisuuden huomioimiseen. Pyritään myös erottamaan huolellisesti toisistaan eri ideologiat ja sosiaalitiede, mikä ei kuitenkaan rajaa Halloranin mukaan arvokeskustelua tutkimuksen ulkopuolelle. Arvotyhjiötä ei tule hyväksyä asiaintilana, koska se johtaa kulttuuriseen ja poliittiseen halvaantumiseen. (1998, 11 – 14.) Asioiden merkityksen tutkiminen on Halloranin mukaan syy tutkia massamediaa. Sen suuri vaikutus yhteiskunnassa perustuu sen voimaan olla mielipidevaikuttaja (engl. *agenda-setting*). Tärkeiden kysymysten joukossa on myös se, miten tämä jatkuva tiedonvirta vaikuttaa ihmiseen. (Emt., 19.) Halloranin mukaan massamedian tutkimuksen alkuvuosina 1950-luvulla Yhdysvalloissa, tutkimus oli aluksi kaupallista ja koski mainosten vaikutusta markkinoihin. Siitä johtuen se oli sekä yksinkertaistavaa että päämäärähakuista. Uuden mediakentän syntyvaiheisiin kuului sekä huoli sen negatiivista vaikutuksista, että liiallinen optimismi ja into sen mahdollisuuksista tuoda sivistys ja koulutus kaikkien ulottuville.¹ Sitten tutkimuskehitys on johtanut kriittisempään, prosessuaalisuuden huomioivaan kysymyksenasetteluun. Olettaessa huomioon laajempi sosiaalinen konteksti, on hyvä myös lähestyä tutkimuskenttää useamman eri tutkimusmetodin avulla. (Emt., 10—11.) Halloran muistuttaa myös, että samalla tavalla kuin muutkin ihmiset, kentän tutkijat ovat alttiita useille vaikutteille: täysin objektiivinen tutkimus on hänen mukaansa mahdottomuus. Aikaisempi yhdysvaltalainen tutkimus palveli selkeästi kaupallisia päämääriä. Kysymyksien asettelu oli yksinomaan keskittynyt siihen, minkä vaikutuksen media teki ihmiseen, mutta sen lisäksi nykyään kysytään mihin ihminen mediaa käyttää. Vaikutuksen tutkimusta ei voida rajoittaa vain asennemuutoksiin, vaan se on laajennettava koskemaan koko sosiaalista ja kulttuurista kenttää. Puhtaasti kaupallinen tutkimus johtaa liikaan yksinkertaistamiseen. Halloran kiinnittää huomiota siihen, että median tuottajat saavat helpommin rahoitusta juuri kulttuuriprojekteihin, jolloin kulttuurinen

1 Seppo Nummi käsitteli uuden median ja musiikin suhdetta useissa artikkeleissa, esim. ”Kuulenko vai kuuntelenko musiikkia” *Suomen kuvalehti* (37/11959); ”Radion ja TV:n musiikkielämästä” *Katso* (16/1964); ”Mekaanisen musiikin ongelma” (*US-viikkolehti* 24.3.1956); ”Televisio ja oopperan tulevaisuus” (*Uusi Suomi* 6.11.1965)

pääoma ohjaa taloudellista pääomaa medialle. Tällöin kuitenkin tutkimus on suoraan tai epäsuorasti rahoittajan palveluksessa, jolloin sosiaalisten merkitysten tutkiminen puolueettomasti on vaikeaa. Halloran luettelee syitä median suureen vaikutukseen: merkitysten, statusten ja samaistumisen mallien luominen. Lisäksi media määrittää ongelmia, ehdottaa parannuksia ja tarjoaa valittuja ohjeistuksia. (Emt., 16—17)

Toimittamansa kirjan *Music, Culture, and Society. A Reader* esipuheessa Derek B. Scott (2000) kirjoittaa massakulttuurin käsitteestä ja siitä 1900-luvun aikana käydyistä debaateista. Hänen mukaansa sosiologian ja kulttuuriteorioiden merkitys musiikin historian tutkimuksessa on koko ajan lisääntymässä. Massakulttuurin käsite on menettämässä sitä merkitystään, joka sillä aikaisemmin oli tutkimuksen jakautuessa selvemmin poliittisesti oikean ja vasemman välillä. Sen sijaan on alettu enemmän tutkia musiikin sosiaalista merkitystä. Massakulttuuridebattiin kuuluvat käsitteet massojen kuluttamasta kulttuurista ja kulttuuriteollisuudesta. Se on johtanut erilaisiin päätelmiin siitä, mikä on tärkeää musiikin historian kannalta. Eri lähteet painottavat erilaisia asioita. Lähtökohtainen oletus on, että massatuotanto, jossa kaikki perustuu tuottavuuteen, olisi vastakohta ”oikealle”, eli legitiimille (hyväksytylle) taiteelle. Se on johtanut Scottin mukaan esimerkiksi siihen, että ”myyvimpienkään klassisen musiikin tähtien ei katsota edustavan kaupallisuutta”. (2000, 1.) Toisaalta Mozartin ei katsota edustavan massakulttuuria, vaikka hänet voisi olemassa olevien levytysten määrän perusteella nimetä musiikin historian suosituimmaksi säveltäjäksi: tämä johtuu siitä, että Mozart ei säveltänyt teoksiaan kulutushyödykkeiksi. Taiteellinen pyyteettömyys ei siis riitä erotukseksi massakulttuurista, musiikin tyylistä on löydyttävä erottava tekijä. Toisaalta taas eri tyylien sisällä on usein modernistisempi suuntaus massalle suunnatun tyylin lisäksi, esimerkkinä jazzmusiikin eri lajeista käytävä arvokeskustelu tai keskustelu modernismin asemasta klassisen musiikin kentällä. (Emt., 2.) Asenteet ovat muuttuneet varsin paljon siitä 1800-luvun uskosta, että korkeakulttuuri on väline kohti korkeampaa ihmisyyttä ja eri kansojen yhdistämistä. Yhtenä syynä tämän uskomuksen murenemiseen pidetään natsiupseerien korkeamman kulttuurin harrastusta. Korkeataiteen sijaan keskeiseksi on noussut populaarimusiikki.²

² Scott viittaa kirjallisuuskriitikko Eric Gansin (s. 1941) artikkeliin ”Art and Entertainment” vuodelta 1985. Gansin mukaan taiteen ja viihteen vastakohtaisuuden sijaan on tullut niiden liitto. Tämä näkyy niin keskiluokan edustajien kuin korkeammin koulutettujen parissa. Esimerkkinä hän mainitsee television taideohjelmat, joissa 1970-luvulla olisi esitetty Tippetin [säveltäjä Sir Michael Tippett, suom. huom.]

Keskiöön on siis noussut musiikin sosiaalinen merkitys. Scottin mukaan jazzmusiikin musiikinhistoriallinen määrittelyongelma on ollut sen vastahakoisuus sulautua länsimaiseen taidemusiikin traditioon, koska esteettiset näkemyserot ovat osittain suuret. Jatkuvaa keskustelua käydään muun muassa siitä, mikä on kaunis tai ”oikea” tapa laulaa jazzmusiikkia. Taidemusiikin traditioon kuuluu usko sen yleispäteviin esteettisiin arvoihin, ja että ne sopivat mihin tahansa kulttuuriseen tai sosiaaliseen kontekstiin. Tämä usko kaikille ihmisille yhteisiin arvoihin on myös osa modernismia koskevan keskustelun kenttää, ja se näkyy hyvin 1900-luvun alun modernismia edustavien klassisen musiikin säveltäjien kirjoituksissa musiikista. Lainaten etnomusikologi Jean Jenkinsiä (1922 – 1990) Scott esittää väitteen, että musiikki ei ole sen enempää kansoja yhdistävää kuin muutkaan kulttuurisen ilmaisan muodot. Jenkinsin (1985, 24 – 37) mukaan jokaisella, pienelläkin, sosiaaliryhmällä on omat musiikkiperinteensä ja arvonsa. Scott esittää, että näin ollen vaihtoehtoisesti hyväksyttäisiin se, että elämme kulttuurirelativismin aikaa. Kulttuurirelativismi on käsite, joka on lainattu modernin antropologisen tutkimuksen puolelta. Sitä pidetään avaimena sosiomusikologiseen tutkimukseen. Kulttuurin arvostus ja merkitys pyritään siinä paikallistamaan sosiaalisten ryhmien kautta. Tämä lähestymistapa ei alun perin sovi massakulttuuriteorioiden viitekehykseen, jossa asioiden merkityksellisyys syntyy niiden passiivisesta kuluttamisesta. Kulutus ei sosiomusikologiselta kannalta ole pelkästään passiivista. Tämä ajattelutapa kyseenalaistaa myös diskurssin ylempi- ja alempitasoisista kulttuurinlajeista ja yksilöistä, koska synnynnäisen älykkyyden sijaan tarkastelun kohteeksi tulee sosioekonominen ympäristö. Tätä ajatuslinjaa seuraten voidaan Scottin mukaan kyseenalaistaa koko ”taide vastaan viihde” -keskustelun taustalla oleva massakulttuurin käsite. (2000, 5 – 10.)

Miksi sitten musiikintutkimuksen relativismin omaksuminen tutkimuslinjaksi kesti niin kauan? Scottin mukaan se, että kulutettiin niin paljon aikaa ”yhtenäisen teorian löytymiseen, joka perustelisi rationaalisesti ja aukottomasti modernismin olemassaolon” (heti tämän jälkeen hän itsekkin myöntää argumentin olevan varsin voimakas).

uusin sävellys ja 1980-luvulla Elvis Costellon [rock-muusikko, suom. huom.] uusi levytys. Samaa muutokseen kuuluu monenlainen niin sanottu *crossover* eli rajoja ylittävä vaikutus klassisen- ja populaarimusiikin välillä. (mt. 3–4.)

Modernismin sijaan kansainvälisimmäksi musiikin lajiksi on tullut pop- ja rockmusiikki. Bluesmusiikin 12-tahtisesta sointukaaviosta tuli kansainvälisesti merkittävämpi kuin modernismin 12-säveljärjestelmän atonaalisuudesta, jos tarkastellaan asiaa sosiologiselta kannalta. (Emt., 11.) Sosiologi ja filosofi Jean Baudrillard (1929 – 2007) on tutkimuksissaan käsitellyt sosiaalisen ja yhteiskunnallisen massan teemaa. Hänen mukaansa tilastollinen sosiaalitiede, politiikka ja joukkotiedotus tarvitsevat ja määrittävät olemassaolonsa takaaajiksi käsityksen siitä, että niiden toimien kohteena ja diskurssien aiheena on sosiaalinen massa. Hänen mukaansa massa on se jokin, jonka mielipiteitä tutkimukset mittaavat. Massa on se ihmisten hiljainen enemmistö, jonka intressejä politiikassa väitetään ajavan. Ja massa on se joukko, jolle joukkotiedotus suunnataan. Massa on siis monella tavalla monen puhutavan viittauspiste. (Rahkonen 1995, 66.) Edelleen massa käsitetään passiiviseksi joukoksi, joka ottaa vastaan mutta ei reagoi. Ideologiateorioiden mukaan vallankäyttö on tehnyt massat passiivisiksi ja kaikista valistuksellisista toimista huolimatta ne pysyvät sellaisina. Massalla on Baudrillard'n mielestä yksi ainoa kvaliteetti: sen hiljaisuus. Baudrillard'n mukaan massojen voima piilee siinä, miten sen käsitettä käytetään objektina erilaisissa diskursseissa. (Emt., 67 – 68.)

Scottin toimittamassa teoksessa on Graham Vulliamyn alkujaan 1977 julkaistu artikkeli ”Music and Criticism”. Sen johdannossa Scott tarkentaa vielä, että Vulliamyn lähtökohtana on argumentti, jonka mukaan ero ”vakavan” ja ”populaarin” musiikin välillä on luotu kritisoimalla massakulttuuria ja tämä kritiikki sekoittaa keskenään kysymykset musiikin laadusta ja lajista eli genrestä. Lisäksi Scott kertoo, että artikkelissa tutkitaan muun muassa passiivisen kuluttajan ja manipuloivan tuottajan käsitteitä sekä sitä, kuinka vakavan ja populaarin käsitteitä on käytetty arvottamisessa. Vulliamy kehottaa tunnustamaan, että uusi musiikillinen kieli (jolla on omat esteettiset kriteerinsä), populaarimusiikin kieli, on syntynyt. Tärkeänä kriteerinä Vulliamy painottaa sitä, kuinka pystymme tuottamaan erilaisille teksteille merkityksiä. (2000, 151.) Vulliamyn artikkelin mukaan massakulttuuri on ollut olemassa käsitteenä ja kritiikin kohteena niin kauan, että massakulttuurin kritiikki on vakiintunut käsite. Massakulttuurin vastakohtaksi määrittyy korkeakulttuuri, jolle ominaista on se, että sitä määrittelee ja luo kulttuurillinen eliitti jonkin esteettisen, kirjallisen tai tieteellisen

perinteen mukaan, eivätkä siihen sovelletut kriteerit eivät ole kuluttajalähtöisiä. Massakulttuurin käsitteeseen liitetään myös teollistuminen ja kaupungistuminen, jotka luovat markkinat sen tuottajille. Keskusteluun liittyy myös argumentit uhkasta, jonka massakulttuuri muodostaa perinteiselle korkeakulttuurille ja kansankulttuurille. Massakulttuuria kritisoidaan siitä, että se on kohdistettu ainoastaan kaupallisille markkinoille, mikä johtaa voimakkaaseen standardisointiin soveltuakseen markkinoiden vaatimuksiin. Tämä on johtanut kulttuurin kuluttajien ja tuottajien etääntymiseen toisistaan, joka kriitikkojen mukaan passivoi kuluttajat. Tuottajat taas tarkoituksellisesti manipuloivat ja käyttivät hyväkseen passiivisia kuluttajia. Kaupallisten päämäärien vuoksi massakulttuurin tuottajat eivät voi myöskään olla vapaasti ja aidosti luovia sekä yksilöllisiä, mikä tavallisesti yhdistetään korkeakulttuurin luomiseen. Massakulttuurin kriitikkojen mukaan tämä liittyy siihen, että kaupallisen tuotteen on oltava keskimääräisen maun mukainen. (Emt., 152 – 153.)

Korkea- ja kansankulttuurin rapautuminen liitetään massakulttuurin kriitikkojen mukaan siihen, että taiteilijoiden mielenkiinto siirtyy taloudellisen hyödyn toivossa massakulttuurin markkinoille. Näiden kulttuurinalojen aikaisempia saavutuksia käytetään materiaalina massakulttuuria tuottaessa. Niin konservatiivit kuin radikaalitkin tutkijat ovat yhtä mieltä useista luetelluista seikoista, mutta ovat eri mieltä siitä, mikä ongelman aiheuttaa. Konservatiivit ovat taipuvaisia syyttämään yleisön, siis massan, laadun huononemista, kun taas radikaalit syyttävät markkinamekanismia, joka mahdollistaa suurimman mahdollisen taloudellisen hyödyn. Markkinoita stimuloidaan luomalla tarpeita. Kulttuurintutkija Fredric Jamesonin (s. 1932) mukaan musiikin tyydyttämä tarve, kuluttamisen tarve, kantaa sellaista emotionaalista voimaa, että sillä mitä kulutetaan ei ole suurta merkitystä. Massamusiikki kätkee oman tuotantonsa olosuhteet niin, että se voidaan kuluttaa puhtaana emotionaalisena kokemuksena. (Frith 1988, 51.) Vulliamyn mukaan 1900-luvun musiikin historian suurin vallankumous, populaarimusiikin aseman vahvistuminen tärkeimmäksi musiikinlajiksi, tapahtui huomaamatta juuri sen takia, että virallinen korkeakulttuuri ja siitä kirjoittavat eivät pitäneet populaarimusiikkia lainkaan musiikkina. Se taas, että syntynyt populaarimusiikki oli niin erilaista kuin eurooppalainen niin sanottu vakava musiikkiperinne, johtui afrikkalaisen musiikkiperinteen vaikutuksesta. Vulliamy

kehottaa artikkelinsa kirjoitusvuonna 1977 tutkijoita huomioimaan sekä afrikkalaisen musiikkiperinteen vaikutuksen, että populaarimusiikin sisällä vaikuttavat lukuisat alalajit tutkittaessa populaarimusiikkia. (2000, 154 – 156.)

2.2. Pierre Bourdieun teorat

Esipuheessaan Pierre Bourdieun teokseen *Sosiologian kysymyksiä* (kirjan suomentanut) J. P. Roos esittelee Bourdieun kenttäteoriaa. Käytän sen käsitteitä hahmottaessani eri toimijoiden vaikutusta kulttuurin alueella. Roosin mukaan ”kyseessä on tietyllä kentällä harjoitettava peli, jonka sääntöjen hallinnasta on kyse” (1987, 7). Hänen mukaansa Bourdieu’n kantava teema on ollut viimeiset kaksikymmentä vuotta eri kenttien herruutta koskevan taistelun analyysi. Bourdieu on saanut kritiikkiä utilitarismin [hyödyntävoittelun maksimointi] liiallisesta painottamisesta. Bourdieu itse vastaa tähän, että utilitarismi on sosiologian nolla-aste ja varoittaa sanan käytöstä. Samoin hän varoittaa ongelmista käytettäessä sanaa intressi. (Emt., 9.) Kentällä toimivia yksilöitä kutsutaan myös agenteiksi. Agenttien toiminnan kohdalla Bourdieu painottaa, että niiden toiminta ei ole mielivaltaista eivätkä ne toimi aina tietoisesti tavoitellessaan tiettyjä asioita. (Emt., 11.) Bourdieun kentän ”objektiiviset” lainalaisuudet syntyvät jatkuvasta agenttien välisestä taistelusta, jossa kukaan ei varsinaisesti ole tuomittu häviäjäksi. Siinä myös kehittyy koko ajan uutta ja ennalta arvaamatonta. Ihmisten pyrkimys voiton maksimointiin perustuu heidän habitukseensa: heidän sisäistämiinsä toiminta- ja suhtautumistapoihin. (Emt., 10.) Bourdieun mukaan kentän rajat ovat siinä, missä kentän vaikutukset lakkaavat (1995, 128).

J. P. Roosin mukaan ”ominta Bourdieu’ta” on ajatus siitä, että ihmiset eli agentit toimivat sosiaalisessa maailmassa ja sen eri kentillä vahvistaen itselleen kaikkein arvokkainta, tarkoituksenaan voittojen maksimointi ja pääoman kasaaminen. Erona yritysten maailmaan on se, että ihmiset eivät tiedä tai myönnä tavoittelevansa voittoa ja kasaavansa pääomaa, sillä he ovat sisäistäneet tämän asenteina ja suhtautumistapoina [dispositioina], joiden järjestelmää Bourdieu siis kutsuu habitukseksi. Oleellista on se, että jokaisella kentällä on omat sääntönsä, jonka mukaan pääoman arvo määräytyy. Taiteen kentällä pääomaa on esimerkiksi asema määrätä se, mikä kulloinkin on hyvää

taidetta. Eri alojen kentillä on lisäksi alalajeja, esimerkiksi kulttuurin kentän pääomien alalajeja ovat koulutuksellinen ja taiteellinen pääoma. (Roos 1987, 12.) Kulttuurinen pääoma on oppiarvoja, tietoja ja saavutettua arvonantoa esimerkiksi teosten arvioijana. Pääoma on olemassa ja toimii vain suhteessa kenttään. Kentälle pääsee Bourdieu'n mukaan vain omaksumalla kulloinkin vallitsevat säännöt ja osoittamalla hallitsevansa ne. Määrittely kentäksi tapahtuu näiden sääntöjen identifioimisesta, sääntöjä hallitsevien löytämisestä ja niiden pääoman lajien identifioimisesta, jotka kentällä ovat harvinaisia ja siksi arvokkaita. (1995, 129.) Toimijoiden habitus eli ominaisuuksien kokonaisuus asettaa rajat sille, minkälaisia keinoja [toimintastrategioita, suhdeverkostoja] kukin on valmis käyttämään toimiessaan kentässä. Habitus kuvaa pysyviksi ruumiillisiksi käyttäytymistäipumuksiksi muuttuneita hankittuja ominaisuuksia. Se muodostuu historiallisesti ja siihen vaikuttavat olennaisesti perimä, perintö, kasvatus, koulutus, harrastukset ja kaikki ympäristötekijät sekä kokemukset. (1987, 121 – 122.) Habituksen hän määrittää ”käytännön tajuksi siitä, mitä annetussa tilanteessa tulee tehdä” (1998, 36).

”Habituksen käsitteen tehtäviin kuuluu sen tyylin yhtenäisyyden selittäminen, joka sitoo yhteen yksittäisen toimijan tai toimijaluokan käytännöt ja hyödykkeet. Habituksen ovat selvärajaisia ja tunnusomaisia käytäntöjä synnyttäviä periaatteita. Ne tuottavat erot hyvän ja huonon, hyvän ja pahan, hienostuneen ja karkean välillä.” (Bourdieu 1998, 18.)

”Habitus on itseasiassa pääomaa, mutta pääomaa, joka on sisäistetty ja näyttäytyy pinnan alla” (1987, 121). Diskurssin syntyä Bourdieu kuvaa seuraavalla tavalla: kielellinen habitus yhdessä kielen markkinoiden kanssa on kielellinen esitys eli diskurssi (emt., 111).

Kenttä merkitsee sosiaalista tilaa. Toimijaa voidaan nimittää myös subjektiksi, joka on toimiva ja tietävä toimija. Sosiaalisessa kentässä luodaan erottelun [distinktion] avulla erilaisia ryhmiä. Sosiaalisessa tilassa kaksi tehokkainta erottelun periaatetta ovat Bourdieu'n mukaan taloudellinen ja kulttuurinen pääoma. (1998, 15.) Taloudellinen pääoma on usein saavutettu pitkäaikaisella poliittisen vaikutusvallan keräämisellä. Usein koulutuspääoma asetetaan vastakkain taloudellisen pääoman kanssa, koska

taloudellisen pääoman keräämiseen ei välttämättä tarvita koulutusta. Bourdieu'n mukaan keskinkertaisuuden este pääoman keräämisessä voidaan ohittaa poliittisella pääomalla koulutuspääoman puuttuessa. (Emt., 29.) Bourdieu'n generointikaavan [tuottamiskaavan] mukaan kaikki ilmaisu on soviteltua ilmaisullisen intressin ja sensuurin välillä, joka muodostuu kentän rakenteen kautta; tämä sovittelu on kaunisteltujen ilmaisujen tuottamista ja voi johtaa aina hiljaisuuteen asti, mikä on sensuroidun diskurssin ääritapaus. (1987, 124.) Toiminnalla pyritään saavuttamaan asiantiloja jotka ovat toimijalle hyödyksi, mutta Bourdieu väittää, että sosiologinen pyyteettömyys on joskus mahdollista. Silloin pyyteettömyydelle soveliaat habitukset kohtaavat maailmoja, joissa pyytettömyys palkitaan. Taiteen ja tieteen maailmaan kuuluu pyytettömyyden ihanne, mutta se ei sulje pois sitä tosiasiaa, että mielenkiintoa muihinkin päämääriin ja pääoman muotoihin riittää. (1998, 144.) Toiminnan ymmärtämisen kannalta keskeinen on sisäistetyn habituksen ja sosiaalisten kenttien välinen suhde, jota Bourdieu vielä tarkentaa. Hän sanoo sen toimivan kahdella tavalla: yhtäältä vaikutus tulee kentältä määräten habituksen rakennetta niin, että se vastaa sitä, mikä on kentällä välttämätöntä. Toisaalta suhde on tiedollinen, kun habitus osoittaa kentän merkitykselliseksi maailmaksi. Näin siitä tulee mielekäs ja arvokas maailma, johon kannattaa investoida energiaansa. Näiden suhteiden tutkimuksen luonteesta johtuen Bourdieu määrittelee sosiologian olevan välttämättä ”tietoa tiedosta”, ja siinä on oltava sijaa sosiologisesti perustellulle kenttää koskevan primaarikokemuksen fenomenologialle [ilmiöiden elämykselliselle tutkimukselle]. (1995, 158.) Saavutetut vallan rakenteet takaavat etuoikeutetuille toimijoille etuja, jotka ovat vaarassa murtua, jos vallitsevan järjestelmän pienimpäänkään yksityiskohtaan puututaan (emt., 39). Puolustusreaktioista nouseva diskurssi on mielenkiintoinen tutkittava valottamaan toimijoiden asemia kulttuurin kentällä. Sosiaalisen tilan käsite sinänsä sisältää periaatteen, jonka mukaan sosiaalinen maailma koostuu suhteista: käsite ilmaisee, että koko sen merkitsemä ”todellisuus” perustuu sen muodostavien elementtien erillisyyteen. (Emt., 43.) ”Sosiaalinen eriytyminen voi synnyttää yksilöllisiä ristiriitoja ja kollektiivisia vastakkainasetteluja sosiaalisessa tilassa eri asemiin sijoittuvien toimijoiden välille. Luokkien sijasta yhteiskuntatieteen tulee laatia sosiaalisia tiloja.” (Emt., 43.) Sosiaalinen tila määritellään siis tässä nimellä kenttä. Vallan kentän käsitteellä selvitetään diskurssien rakenteellisia vaikutuksia. Bourdieu'n mukaan

taiteen kentällä eri asemissa olevien henkilöiden ”kansaa” tai ”porvaristoa” (lainausmerkit Bourdieu’n) kohtaan osoittama ristiriitainen suhtautumistapa ei ole täysin selitettävissä vain viittaamalla taiteen kenttään. Asian selvittäminen edellyttää Bourdieu’n mukaan kulttuurisen tuotannon alistetun aseman ymmärtämistä vallan laajemmissa puitteissa. Vallan kenttä, jota ei pidä sekoittaa poliittiseen kenttään, ei ole kenttä muiden joukossa. Se on pääoman eri lajien voimasuhteiden tila. (Emt., 46.) Kulttuurintuotannon alisteinen asema ja sen suoranainen väheksyntä, joka näkyy selkeästi yhteiskunnallisissa rakenteissa, vaikuttaa suoraan siitä käytyihin diskursseihin ja näkyy usein jopa kielteisinä asenteina.

Bourdieu kysyy, miksi sitten on niin tärkeää tutkia niitä intressejä, jotka voivat olla tekojen motiiveina? Ovatko pyyteettömät, omaa hyötyä tavoittelemattomat teot yli päänsä mahdollisia? (Emt., 129.) Tietoisuutta tutkivien filosofien mukaan pyyteettömiä tekoja ei ole. Bourdieu’ta on syytetty utilitarismista, johon hän on vastannut selventämällä toimijoiden käytäntöjä symbolisten hyödykkeiden kentissä. Hänen mukaansa yksilön toiminta ei aina ole tietoisista, vaan menestyksekkäs toimija vain tekee hyödyllisinä pitamiään valintoja. Hän toimii vaistonvaraisesti tavalla, joka on hänelle luonteenomainen, ja siten se on osa hänen habitustaan. Hänen pääomansa kasvaa automaattisesti, kun hänen sisäistämänsä toimintatavat vastaavat kentän rakennetta. (1998, 129.) Symbolisten hyödykkeiden talous pyrkii tuottamaan pyyteettömiä habituksia, ja tämä on tyypillistä taiteen ja tieteen kentälle, ennen kaikkea niiden koulutuspääoman alueelle. Näillä kentillä voi kerätä symbolista pääomaa, joka on pohjimmiltaan tiedollista pääomaa. Pyytettömyyden reflektointi saa sivujuonen Bourdieu’n kehittämästä toiminnan teoriasta, joka tuo keskusteluun pelin käsitteen. Hän näkee taiteellisen toiminnan pelinä, joka tapahtuu suhteellisen autonomisella pelialueella eli kentällä. Jokainen kenttä saa aikaan oman erityisen intressimuodon, erityisen illuusion. Illuusio on peliin sijoitettujen panosten hiljaista hyväksymistä ja pelin sääntöjen omaksumista käytännössä. (1995, 146.) Sen kautta yhteiskunnan todellisuutta valtapeleineen voi valottaa tavalla, johon ei yksikään eri kenttien erilaisia intressejä erittelemätön teoria tyydyttävästi kykene. Bourdieu’n teoria tutkii sitä väliä, joka jää yhteiskunnallista valtaa kuvaavan hegemonian käsitteen ja yksilön toiminnan välille. (Mäkinen 2001, 27.) Bourdieu’n määrittelemät kentät ovat historiallisesti

määrittyneitä (esimerkiksi politiikan, historian, kulttuurin ja uskonnon kentät), mutta niiden yhteiseksi tekijäksi määrittyy kamppailu vallantavoittelijoiden ja hallitsevien välillä. Kentän rakenne tiettynä hetkenä on kamppailussa mukana olevien toimijoiden ja instituutioiden voimasuhteiden tila. Kamppailua käydään kentälle ominaisen erityispääoman kasvattamiseksi ja kentän rakenteen muuttamiseksi vastaamaan jo hankittua pääomaa. Kentät ovat asemien ja tehtävien kokonaisuuksia. (Bourdieu 1985, 105.)

Eri taiteen aloilla hahmottamiaan pelisääntöjä Bourdieu kutsuu myös distinktiostrategioiksi eli keinoiksi erottautua. Taiteen alalla nämä strategiat vaikuttavat voimakkaasti kentän kehitykseen. Tasapainotilan vallitessa asemien muodostama tila pyrkii vaikuttamaan siihen, mitkä asemat otetaan. Taiteen vallankumoukset ovat tulosta taiteellisten asemien tilaa muodostavien valtasuhteiden muuttumisesta. Uudet asiat tulevat mahdollisiksi, kun jonkin tuottajaryhmän kumoukselliset tavoitteet vastaavat jonkin yleisönosan odotuksia, eli silloin kun intellektuaalisen kentän ja valtakentän väliset suhteet muuttuvat. (1995, 133.) Pyyteetöntä, luovaa, ympäristöstään riippumatonta taiteilijaa ei ole Bourdieu’lle olemassa. Roosin mukaan taide ja ennen kaikkea taiteen arvostus on symbolisen dominaation [hallinnan] ominta aluetta. Taiteilijan olemassaolo riippuu kentästä ja sen muodostumisesta. Taidemuodon kenttään kuuluvat taiteilijan itsensä sekä hänen teoksiensa lisäksi elämäkerturit, kriitikot ja historioitsijat. Eri subjektipositioitten hahmottamiseksi voidaan tarkkailla sitä Bourdieu’n kolmijakopohjalta. Siinä erotetaan kolme eri strategiaa kentällä käytävässä taistelussa aseman saavuttamiseksi ja sen ylläpitämiseksi. Ensinnäkin korkeassa asemassa olevat toimijat voivat keskittyä säilyttäviin strategioihin vakiinnuttaakseen ”hyvän taiteen” säilyttävät säännöt vastaamaan omaa pääomaansa. Toiseksi uudet tulokkaat, jotka uskovat sopivansa vallitseviin käsityksiin ja noudattavat vallanperimykselle perustuvia toimintatapoja. Kolmanneksi voidaan etsiä toimijoita, jotka eivät usko vastaavansa aikakauden ihanteita ja suuntaavat energiansa vallankumouksellisiin tekoihin sekä pyrkivät määrittelemään hyvän taiteen kriteerit uudella tavalla tai muuttamaan kentän vakiintuneita rajoja. (Mäkinen 2001, 145.) Kun kenttä on muodostunut, sinne sisäänpääsystä on maksettava kova hinta ja sääntöjä on noudatettava (Roos 1987, 17). Bourdieu’n mukaan ihmiset ovat oikeutettuja astumaan kentälle silloin, kun he omaavat jonkin tietyn

ominaisuuksien yhdistelmän (1995, 136). Musiikin ja teatterin alalla tämä distinktio eli erottelu näkyy selvästi eri tyyllilajien ”taisteluna” ja asemien hakemisena.

2.3. Diskurssianalyysi

Keskustelujen ja vuorovaikutuksen tutkimuksessa käytetään diskurssianalyysin keinoja. Diskurssianalyysi on sosiaalisen todellisuuden metodinen lähestymistapa, jota mieluiten luonnehditaan väljäksi teoreettiseksi viitekehykseksi (Jokinen 2016, 25). Sen lähtökohdaksiin oletuksiin kuuluu se, että kielenkäyttö rakentaa sosiaalista todellisuutta ja sisältää oletuksen kielenkäytön seurauksia tuottavasta luonteesta. Tämä määrittää konstruktiivisuudeksi eli puheen kohteiden merkityksellistämiseksi. Tällä tavalla jäsennetään sosiaalisia merkityssysteemejä. Ajatus konstruktiivisista merkityssysteemeistä sisältää ei-heijastavuuden idean, jonka mukaan kieltä tai kielenkäyttöä ei oleteta todellisuuden kuvaksi. Tarkoitus on rakentaa turhan yksinkertaistavien kuvausten tilalle selitysvoimaisempia kuvauksia siitä, miten sosiaalinen todellisuus on rakentunut, ja kuinka sitä jatkuvasti rakennetaan. (Emt., 26 – 28.) Vahvimpia diskursseja voi jo nimittää ideologioiksi. Filosofi Michel Foucault’n (1926 – 1984) mukaan valta toimii nyky-yhteiskunnassa produktiivisesti vapaiden subjektien kautta houkuttelemalla niitä toimimaan tiettyjen käytäntöjen mukaisesti, jota hän kutsuu produktiiviseksi vallaksi. (Suoninen 2016, 238.)

Kielellinen muoto, jota nykyään pidetään olennaisena osana kulttuurielämää, on selonteko [selvitys]. Selonteko on tarkastelun kohteeksi otettava kuvaus, jossa ihmiset tekevät toisilleen ymmärrettäväksi itseään ja maailmaa. Sosiaalisissa selonteoissa usein ”pelataan varman päälle” halutun tuloksen varmistamiseksi. Tähän liittyy kielenkäyttäjän oletukset keskustelukumppanistaan tai yleisöstään. Pohdimme vastaanottoa, joka taas vaikuttaa mahdollisiin jatkoselontekoihin. Selontekoon saattaa liittyä se, että sitä jo etukäteen suhteutetaan kriittiseen vastaanottoon tai vastaargumentteihin. Selonteko vaikuttaa myös siihen minkälaiseksi maailma ymmärretään jatkossa, ja millainen se on kulttuurin toimijoille. Selonteot ylläpitävät konventionaalisia rakenteita ja niiden symboliset ja aineelliset vaikutukset ovat vaikeasti hahmotettavia. Hyväksynnän ja konventioiden uusimisen ei kuitenkaan

tarvitse olla tietoista. (Emt., 233 – 240.) Vuorovaikutuskierrosten lisääntyessä on yhä vaikeampaa määritellä, kuka on äänessä. Keskustelussa vaikuttavat silloin jo toimijan itsensä lisäksi hänen kanssatoimijansa, yleisönsä sekä kulttuuriset diskurssit. Toisaalta selontekoverkko voi näissä sykleissä myös kaveta vuorovaikutuskumppanin tai yleisön joko painostaessa tai kannustaessa jonkin suppean merkityksellisen ulottuvuuden suuntaan. (Emt., 241 – 242.) Selonteon tilanteessa on mielenkiintoista tutkia eri statuksia sen kautta, kuinka paljon toimijalla on omasta mielestään tarvetta selitellä sanomisiaan. Korkeamman statuksen omaavan (esimerkiksi kriitikon) mielipiteet koetaan usein painoarvoltaan suuriksi. Kielenkäyttö on usein niin moniselitteistä, että toimijoiden on vaikeaa määritellä sitä itse. Tutkijan tehtävä onkin Eero Suonisen mukaan tehdä se, mihin arkielämässä ei ole aikaa: pysähtyä miettimään selontekokehiä ja niiden kielenkäytön seurauksia. Makrotasolla kyse on vaikuttamisesta yhteiskunnallisten ja kulttuuristen instituutioiden toimintaan, ja selontekojen tuottajia voidaan kutsua institutionaalisten roolien kantajiksi. (Emt., 246.) Taiteen alueella sekä merkitysten että valtasuhteiden systeemit ovat muulla tavalla vaikeasti jäljitettävissä ja havaittavissa. Erityishaasteen tuo myös esittävien taiteiden olomuoto, joka on usein katoava ja sidottu esityshetkeen.

Diskurssianalyysissa puhutaan merkityssysteemien kirjosta, jossa sosiaalinen todellisuus hahmottuu useiden rinnakkaisten ja keskenään kilpailevien systeemien kenttänä. Erilaiset merkityssysteemit rakentuvat osana erilaisia sosiaalisia käytäntöjä. Käytäntöjen tutkimisen lisäksi on pidettävä mielessä, että sosiaalista todellisuutta käsitellään jatkuvasti rakentuvana prosessina, ei staattisena asiaintilana. (Jokinen 2016, 29.) Konstruktiiiviseen luonteeseen kuuluu myös se, että tutkijan käyttämä kieli ei ole yksiselitteistä todellisuuden kuvausta vaan sen mahdollisten rakenteiden kuvausta. Yksi kielenkäytön tutkijan peruskysymyksistä onkin se, paljonko hän tulee huomaamattaan uusintaneeksi jo olemassa olevaa käsitteistöä ja vanhoja kategorioita. Sen pohtimista, miten kulloinkin olisi mahdollista kuvata asioita, ilmiöitä, tekoja ja toimintaa ilman, että tulee tätä uusintaa tehneeksi, kutsutaan reflektoinniksi. (Emt., 31 – 32.) Diskurssin hegemonisoitumista – joka laajasti tarkoittaa sitä, että keskustelua määrittävät hallitsevat teemat ja tahot – voidaan tutkia kysymällä: miten? Voidaan kysyä myös: miten sitä tukevat itsestäänselvyydet rakentuvat? Tällöin jotkin todellisuuden versiot

vakiintuvat ja syrjäyttävät muut vaihtoehdot. Tärkeää on myös kysyä missä määrin toiminta on toimijoiden taholta tietoista, sillä toimintaa voidaan myös tarkastella strategisena. Kysymys strategioiden taustalla vaikuttavista ihmisistä jätetään tällöin avoimeksi. Voidaan myös tutkia sitä, kuinka paljon hegemonisoitumisen taustalla on yksinkertaistamista. (Emt., 85 – 88.)

Diskurssianalyysissa käytetään sosiaalisen konstruktionismin näkökulmaa. Siinä kielenkäyttöä ei tarkastella siltana todellisuuteen vaan osana todellisuutta itseään, sen rakentajana. Sosiaalisen konstruktionismin mukaan emme voi kohdata todellisuutta puhtaana, vaan aina jostakin näkökulmasta merkityksellistettynä. Merkityksellistämisen käsitteeseen kuuluu sen kaksijakoisuus joko merkitysten vakiinnuttamisena tai muuttamisena. Asiat saavat merkityksensä erottelujen (distinktion) kautta. Diskursseista on hyödyllistä erottaa kaksi: toimijat ja rakenteet. Toimijoiden mahdollisuuksia rajoittavat yhteiskunnalliset ja sosiaaliset rakenteet. Niitä ovat sekä ihmisten väliset suhteet että toimijoiden suhteet materiaalisiin ja taloudellisiin toimintaedellytyksiin. Nämä edellytykset estävät ja pakottavat, mutta myös mahdollistavat asioiden toteutumisen. (Mäkinen 2001, 31.) Hegemonian käsitteeseen liittyy legitimaation prosessi. Sen tavoitteena on tietyn asiointilan auktoriteetin turvaaminen. Legitiimi asiointila koetaan luonnollisena ja itsestään selvänä, koska luonnollisuus on synnytetty legitimaatio prosessilla pidemmän ajan kuluessa. (Emt., 26.) Diskurssianalyysissa etsitään sitä, mikä on olennaista. Tekstit otetaan tutkittaviksi sellaisenaan, eikä niiden takaa etsitä ”oikeaa” todellisuutta. Olennaiset sisällölliset jäsennykset muotoutuvat aineiston jäsennyksen tuloksena. (Jokinen 2016, 250.) Tältä pohjalta Helka Mäkinen tutkimuksessaan Elli Tompurista katsoo, että kaiken taiteellisen toiminnan ja myös muiden kulttuurin kentän toimijoiden teot ovat mahdollisimman suuren, kentän tunnustaman pääoman keräämistä. Oman aseman vahvistamiseksi käytetään muiden keinojen lisäksi suhdeverkostoja ja toimintastrategioita. Kaiken päämääränä on hyvä ja tunnustettu asema kentällä. (2001, 29.)

Kielen käyttö rakentaa sosiaalista todellisuutta, toimijat kiinnittyvät merkityksen systeemeihin ja näin kielen käyttö tuottaa seuraamuksia. Sitä kutsutaan myös kielen

käytön funktionaalisuudeksi, eli sitä mitä kielenkäyttö milläkin ilmaisulla kulloinkin tekee ja tulee tuottaneeksi. (Jokinen 2016, 47.) Tämä pohdinta ei edellytä tietoa siitä, onko toiminta tietoista vai ei (emt., 48). Sosiologi Erving Goffman (1922 – 1984) käyttää kehyksen käsitettä kuvaamaan sitä sääntöjen joukkoa, josta koostuu aktiviteetteja, jotka voidaan määritellä kuuluviksi tiettyihin luokkiin (Alasuutari 2001, 133). Sosiologi Pertti Alasuutarin (s. 1956) mukaan kehykset ja diskurssit ovat luonteeltaan hyvin kontekstisidonnaisia. Kontekstin käsitteeseen liittyy jatkuva vuorovaikutus ympäristön kanssa, jossa toiminta pyritään suhteuttamaan tapahtumien aikaan ja paikkaan. Kielen käyttö on sosiaalista toimintaa ja näin ollen sana- ja diskurssivalinnoilla on sosiaaliset seurauksensa. Diskursseja määritellään repertuaarien käsitteellä. Repertuaarit konstruoivat eli muodostavat objektinsa eri tavoilla ja eri repertuaarien käyttö palvelee erilaisia tarkoituksia. Repertuaarit ja diskurssit liittyvät myös identiteetin rakentumiseen. Diskurssit nähdään representaatioina, joihin on sisällytetty tiettyjä subjektin asemia eli subjektipositioita. Asemat taas selittävät subjektin olemusta. (2001, 132 – 133.)

Jokinen, Juhila ja Suonio näkevät diskurssin ja repertuaarin käsitteet niin läheisiksi, että määrittävät ne molemmat ”verrattain eheiksi säännönmukaisten merkityssuhteiden systeemeiksi, jotka rakentuvat sosiaalisissa käytännöissä ja samalla rakentavat sosiaalista todellisuutta.” Samalla he katsovat myös, että diskurssin käsite sopii paremmin tutkimuksiin, joissa painopiste on valtasuhteiden analyysissä tai institutionaalisissa sosiaalisissa käytännöissä. (2016, 34 – 35.) Diskurssit ovat tutkijan tulkinnan tuloksia, eivät analyysin raakamateriaalia. Analyysin raakamateriaalina olevaa aineistoa voidaan kutsua vaikkapa tekstiksi. Tulkinta pohjautuu tutkijan ja aineiston väliseen vuoropuheluun. Samalla tutkitaan miten diskurssit aktualisoituvat erilaisissa sosiaalisissa käytännöissä, koska toteutuminen on usein joustavaa ja tilannekohtaista. Erilaiset merkityssysteemit eivät rakenna sosiaalista todellisuutta itseriittoisesti, vaan määrittävät myös suhteessa toisiinsa, mitä kuvataan interdiskursiivisuuden tai –tekstuaalisuuden käsitteillä. Rinnakkaiset diskurssit voivat olla myös keskenään kilpailevia merkityssysteemejä. Keskeiseksi nousee tällöin artikulaatiokamppailu merkityssysteemien välillä. (Emt., 35 – 36.)

Tarja Rautiainen taustoittaa tutkimuksessaan merkitysten synnyn tutkimusta ja artikulaation merkitystä sosiaalisessa käyttäytymisessä tavalla, joka antaa suuntaa omalle tutkimukselleni. Seuraavassa lainaan häntä laajasti. Kulttuuristen tekstien ja niitä ympäröivien kontekstien tutkimuksessa käytetään artikulaation käsitettä. Artikulaation käsitteen käyttö yhteiskunta- ja humanistisissa tieteissä on peräisin filosofi Antonio Gramscilta (1891 – 1937). Käsite kuuluu myös Birminghamin koulukunnan kulttuurintutkijoiden peruskäsitteistöön. Korostaessaan vuorovaikutusta artikulaation tutkimus valottaa tekstin syntymisen prosessuaalisuutta. Näkökulmaan liittyy myös valtasuhteisiin kriittisesti suhtautuva pohdinta ja tarkastelu. Foucault kehitti ns. tiedonarkeologiset periaatteet, joiden mukaan tekstejä voidaan tarkastella diskursiivisina muodostelmina ja joukkona historiallisesti määräytyneitä ominaisuuksia. Samalla tutkitaan ilmaistujen asioiden taustalla olevia ehtoja sekä paikkojen, asemien ja sosiaalisten verkostojen vaikutusta. Siinä valossa mitään riippumatonta ja sitoumuksista vapaata tekstiä ei ole. Kulttuurintutkimus on alkanut tarkastella yhteiskuntaelämän merkitysvälitteisyyttä, toisin sanoen niiden tulkintasääntöjen hahmottamista, joiden varaan sosiaalinen elämämme rakentuu. Tähän hahmottamiseen liittyy lingvistisen käänteiden käsite, joka tarkoittaa sitä, että sosiaalisia prosesseja tarkastellaan niin, että niitten ajatellaan itsessään rakentavan todellisuutta sen sijaan, että ne olisivat todellisuuden kuvausta. Tämän ajattelun mukaan merkitykset eivät ole annettuja, vaan niitä aktiivisesti rakennetaan sosiaalisissa käytännöissä. Tekstin ja kontekstin käsitteitä on näin laajennettu ja uudelleenarvioitu. (2001, 53 – 54.) Toimijan kiinnittyneisyyttä merkityssysteemeihin voidaan kuvata subjektiposition määreellä. Sillä tarkoitetaan sosiaalisessa käytännössä tuotettua positiota. Näin voidaan tutkia toimijan rajoituksia ja reunaehtoja, jotka ovat olennaisia aineiston tutkimiselle ja tuottamiselle. Positiot saattavat arkielämässä myös lukkiutua, mikä usein kuuluu osana minän rakentamiseen. Diskurssin käyttäjällä on mahdollisuus määrittää itse itseään, jolloin erilaisista identiteeteistä tulee käyttäjiensä resursseja. (Jokinen 2016, 40 – 46.)

Diskurssianalyttisessä tarkastelussa tutkitaan myös sitä, miten pitkälle toimijoiden antamat lausunnot ovat sosiaalista itsemäärittelyä. Siinä pyritään kartoittamaan merkityssysteemien kirjo, joka on osa sosiaalista käytäntöä. Voidaan analysoida vuorovaiku-

tuskontekstia, jossa puheenvuoroja analysoidaan myös suhteessa keskustelun aikaan ja paikkaan. Toimijat eivät ole autonomisia, vaan ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa eli tarkentuvat ja rajautuvat keskustelun kuluessa, toisiinsa suhteutuen. Minän olemuksen sijaan huomio kiinnittyy minän rakentumisen ja rakentamisen prosesseihin. Minän merkitys rakentuu sosiaalisissa konteksteissa ja on otettava huomioon, että minällä voi olla monta, eri konteksteissa realisoituvaa minää. Identiteetti määritellään niiksi oikeuksiksi, velvollisuuksiksi ja ominaisuuksiksi, jotka toimija olettaa itselleen sekä toisille toimijoille ja mitä muut toimijat olettavat hänelle. Itsensä määrittely ja määritellyksi tuleminen tapahtuu sosiaalisissa käytännöissä ja ihminen liikkuu tekstien maailmassa sekä lukijana että luettuna. (Jokinen 2016, 46.)

Valtasuhteiden analyysissa valtaa tarkastellaan produktiivisena, sosiaaliin käytäntöihin kietoutuneena ilmiönä. Diskurssien väliset valtasuhteet voivat olla kahdenlaisia, joko vallan diskurssien välisiä valtasuhteita (eli diskurssien keskinäisen hierarkisoitumisen analyysi) tai vallan diskursseja, jolloin tutkitaan valtasuhteita diskurssin sisäisinä suhteina. Diskurssien välisiä valtasuhteita tutkittaessa pyritään paikantamaan hegemoniset diskurssit aineistosta. Keinoja siihen on etsiä merkityssysteemien yhtäläisyyksiä, tulkita aineistoa kontekstuaalisesti, etsiä toistuvia seikkoja sekä itsestään selvyudeksi esitettyjä seikkoja. Diskurssien sisäisiä valtasuhteita tutkittaessa kiinnitetään huomiota siihen mitä sanotaan ja tehdään, millaisia toimijoiden suhteet ovat diskurssissa sekä minkälaisiin subjektipositioihin ihmiset voivat asemoitua tai tulla asemoiduksi. Esitettäviä kysymyksiä ovat: mitä saa puhua ja mistä, kenellä on puhevalta, millaisia oikeuksia ja velvollisuuksia eri osanottajilla on sekä miten heidät määritellään. (Emt., 75 – 86.) Valtasuhteita painottavassa analyysissa käytetään mieluiten subjektiposition käsitettä. Sitä hahmotettaessa on otettava huomioon, että arkielämässä positiot usein lukkiutuvat, koska itsen rakentamisella on omat kulttuuriset ja ajalliset rajansa. Samalla kun lausumat väittävät jotain todellisuuden luonteesta ne myös rakentavat sitä itse. Jokaisella kielellisellä teolla on omat tilannekohtaiset funktionsa. (Emt., 26 – 50). Tarkastelun keskiössä on käytetty kieli. Ihmiset ilmaisevat itseään kielen avulla, ja kielelliset pelit ovat keskeisiä strategisia kysymyksiä. Kielen avulla ”myydään” ja vaihdetaan merkityksiä. Kielellinen erottelu on tehokas määrittelyn muoto, ja sen painoarvoa usein vähätellään. Kaikki arvottaminen ilmentää

markkinoiden pääomasuhteita, henkilöiden ja asioiden saamaa kokonaisvaltaista arvostusta. (Roos 1987, 24.)

Diskurssianalyttista tutkimuskarttaa voi hahmottaa sisäisillä metodisilla painotuksilla. Ensimmäisen tarkastelujanän ääripää on määritelty tilanteisuudeksi ja kulttuuriseksi jatkumoksi. Tilanteisuuden voi määritellä sanoilla ”tässä ja nyt” – lausuma verrattuna tapahtuman aikakauden yleiseen henkiseen ilmapiiriin ja keskustelunaiheisiin. Aineiston raamitus eli sulkeistaminen auttaa sijoittamisessa aikakauteen. Toisen tarkastelujanän ääripää ovat yksittäinen merkitys ja merkitysten yleinen tuottaminen muun muassa selontekojen kautta. Kolmannella tarkastelujanalla ovat retoriikka ja responsiivisuus. Retoriikasta hyvä esimerkki on sanomalehtiteksti, johon liittyy usein voimakas puolustelu ja omien näkökantojen perustelu. Responsiivisuus taas sopii moniäänisen, keskusteleavan aineiston tutkimiseen. Tällöin ihmiset rakentavat merkityksiä yhdessä. (Jokinen & Juhila 2016, 268 – 291.) Kriittisen diskurssianalyysin lähtökohtana on yleensä oletus joidenkin alistussuhteiden olemassaolosta ja tutkimuksen kohteena on niiden kielellisten käytäntöjen tarkastelu, joilla näitä suhteita ylläpidetään ja oikeutetaan. (Emt., 315.) Myös instituutiot voivat muovautua näissä keskusteluissa (emt., 316). Diskurssianalyttikon tulee tarkkailla mitä instituutioita diskurssit pyrkivät vaientamaan ja mitä ne taas vahvistavat, sekä ketkä edellisestä hyötyvät ja ketkä muutosta tai pysyvyyttä ajavat. (Juhila 2016, 372.) Totuusdiskurssien horjuttaminen on usein tutkijan positio, tai ainakin asioiden erilainen valottaminen. Relativistisessa tutkimuksessa suunnataan fokus kielelliseen toimintaan, siihen mitä ihmiset tekevät sanoilla. Argumentointi on tekemistä, sosiaalista toimintaa. Ei siis pyritä tutkimaan asian olemusta sellaisenaan vaan sen argumentointia. (Emt., 338 – 339.)

Kielen käytön merkitystä voi tarkastella vuoden 1966 massakulttuuridebatissa, mutta myös *Kairo*-ravintolassa tuotettujen revyiden kritiikit muodostavat mielenkiintoisen ikkunan tähän asiaan. Myös *Suomi 99-revyy*n luonne tämänhetkisen yhteiskuntamme peilinä (musiikkina ja tekstinä) on tarkasteltavissa diskurssianalyysin keinoin. Musiikki- ja aihevalintojen taustalla olevat motiivit kertovat paljon aikamme kulttuurikentästä. Hans-Thies Lehmann (s. 1944) on tutkinut median ja nykyteatterin suhdetta. Hänen

ajatuksensa kollektiivisesta kokemisesta ovat mielenkiintoisia tarkastelukulmia revyyyn suhteen, ja toisaalta eettiset pohdinnat koskevat mielipiteiden välittämistä medioitten kautta. Esittävän taiteen merkityksen suhteen Lehmann puhuu ruumiidenvälisyydestä, välittömän havaitsemisen ”ekologisesta lokerosta” (2009, 368). Hänen mukaansa etiikka ja vastuu toisista tulee mukaan toisen ihmisen ollessa aidosti läsnä. Halut, velvollisuudet ja vastuut, jotka ovat helposti torjuttavissa, kun tekniikka luo etäisyyttä kohteeseen, tulevat aidosti esiin. Ajallemme tyypillinen tapa ”kuluttaa sähköisiä kuvia pelkistää kommunikaation ajatuksen signaalien vastaanottamisen ja lähettämisen malliksi, johon ei sisälly halu ja eikä vastuuta”. (Emt., 369.)

Musiikkisosiologia on tieteenala, joka tutkii musiikin eri ilmiöitä sosiologian keinoin. Cantellin mukaan ensimmäinen merkittävä musiikkisosiologian kokonaisesitys on Alphons Silbermannin *Wovon lebt die Musik* (1957). Siinä yhdeksi musiikkisosiologian metodiksi määritellään sosiologisten tutkimusmenetelmien käyttäminen aineistojen keruussa ja analyysissa. Siihen liittyy yleisön tutkiminen asettamalla kysymyksiä musiikin kulutuksen tavoista, motivaatioista, musiikillisesta muodista ja mausta, sekä musiikin poliittisista ja taloudellisista aspekteista. Hän mainitsee suomalaisista musiikin sosiologeista Pekka Gronowin (ks. luku 3), joka määritteli musiikkisosiologian siten, että se on ”tiede, joka tutkii sosiaalista käyttäytymistä muistaen, että musiikki on aina sosiaalista käyttäytymistä tai tiede, joka tutkii sosiaalista käyttäytymistä muistaen, että myös musiikki on osa sitä”. (Cantell 2002, 2.) Vaikka Adorno tekikin poikkeuksen lausueessaan voimakkaita arvottavia kantoja musiikista, ei musiikkisosiologian tehtävä yleisesti ottaen ole arvottaa sen taiteellisia, esteettisiä tai inhimillisiä arvoja. Johdannossa mainitsemani kulttuuritutkimuksen vaikutus musiikintutkimukseen 1980-luvulla johti siihen, että perinteinen jako korkea- ja populaarikulttuuriin kyseenalaistettiin. Vasta se mahdollisti lopullisesti esimerkiksi rockmusiikin tutkimuksen legitimaation, vaikka keskustelu aloitettiin jo 1960-luvulla (ks. luku 3). (Emt., 5.)

3. MASSAKULTTUURIDEBATTI 1966

3.1. Debatin tausta

Suomalaisen musiikkielämän kentällä syntyi vuonna 1966 vilkas kulttuuridebatti, joka käytiin pääasiassa kolmen suuren sanomalehden sivuilla (*Helsingin Sanomat*, *Uusi Suomi* ja *Huvudstadsbladet*). Kalevi Aho on kiteyttänyt debatin toimittamansa kirjan *Arktinen sinfoniaviha* (nimi on Nummen *Uuden Suomen* artikkelin 15.5.1960 mukaan) takakannessa seuraavasti: ”[- -] Nummen vuonna 1966 provosoimaa poikkeuksellisen mielenkiintoista keskustelua musiikin yhteiskunnallisista tehtävistä ja populaari- ja taidemusiikin suhteista – yhtä syvälle luotaavaa musiikkia koskevaa väittelyä ei ole sitä ennen eikä sen jälkeen käyty suomalaisten lehtien palstoilla.” (1994.) Debattiin osallistuivat säveltäjä, musiikkitoimittaja Seppo Nummi³ ja sosiologi Pekka Gronow (s. 1943). Säveltäjistä siihen osallistuivat Kari Rydman (s. 1936), Kaj Chydenius (s. 1939) sekä Pehr Henrik Nordgren (1944 – 2008). Lisäksi toimittajat Ilpo Saunio ja Risto Hannula osallistuivat debattiin. Lähtökohtaisesti keskusteltiin populaarikulttuurin vahvistuvasta asemasta Suomen kulttuurikentällä. Tämä keskusteluteema sai alkunsa jo pari vuotta aiemmin Kaj Chydeniuksen artikkelista *Suomen kulttuurirahaston lehdessä* 4/1964 otsikolla ”Taiteilija ja materiaali”. Rydman liittyi myös jo varhaisessa vaiheessa populaarimusiikin puolustajiin. Hän kuului *Rondo*-lehden toimituskuntaan, jonka numero 4/1964 oli omistettu kansan- ja populaarimusiikille. (Rautiainen 2001, 115.) Debatti on hyvä esimerkki asemien hakemisesta kulttuurin kentällä, sekä toimijoiden pyrkimyksestä oman asemansa määrittelemiseen. Sen taustalla olivat 1960-luvun alkupuolen voimakkaat yhteiskunnalliset muutokset. Nuoret radikaalit etsivät uutta ilmaisumuotoa ja löysivät sen populaarimusiikista sekä kansanmusiikin vaikutteista. Populaarimusiikin suosio oli vahvassa nousussa teknisen kehityksen myötä, ja myöskin The Beatles-yhtyeen maailmanlaajuisen menestyksen johdattamana. Edellisellä vuosikymmenellä oli alkanut keskustelu massakulttuurin olemuksesta ja sen vaikutuksesta yhteiskuntaan. Samalla kun käytiin rajanvetoa niin sanotun vakavan- ja

³ Edelleen Kalevi Ahoa lainaten: ”Seppo Nummi kuuluu suomalaisen musiikkielämän tärkeimpiin vaikuttajahahmoihin. Monipuolisena musiikkijournalistina ja legendaarisena festivaalijohtajana Nummi on vaikuttanut ratkaisevasti maamme musiikkielämän nykyiseen kukoistukseen. Paljolti Nummen visioiden mukaiseksi on muodostunut mm. Suomen kesäinen musiikkifestivaalien sarja.” (1994, takakansi.)

populaarimusiikin välillä, tuli keskusteluun mukaan myös vakavan musiikin kokema yleisökato sekä uuden vakavan musiikin eli musiikin modernismin reseptio yleisemminkin.

Myös etnomusikologinen tutkimus ja etnomusiikin tunnetuksi tekeminen laajensi musiikin kenttää ja johti käsitteiden uudelleenarviointiin. Syntyi arvokeskustelu, joka on debatin taustalla. Kulttuurituotannon muutosta arvostelleet massakulttuurin kriitikot luokiteltiin radikaaleihin ja konservatiiveihin, sosiaalisen ja poliittisen painotuksen mukaan. Molemmat olivat asioista osin samaa mieltä, mutta eroavaisuuksia oli ennen kaikkea ongelman lähtökohtien suhteen. Konservatiivit vierastivat demokratian ja tasa-arvon vaatimuksia. He selittivät mieluummin populaarikulttuurin olemassaolon yleisön matalalla kulttuurisella tasolla. Radikaalit olivat sitä mieltä, että syy ei ollut kuluttajissa vaan kaupallisissa mekanismeissa. (Vulliamy 2000, 153.) Musiikin tutkimuskentän laajeneminen johti moniarvoistumiseen, ja tutkimuksessa merkittävään asemaan tulivat ajan sosiologiset teorit, joiden pohjalta esimerkiksi Gronow perusteli juuri alkaneen kansanmusiikin, etnomusiikin ja populaarimusiikin järjestelmällisen koulutuksen ja tutkimuksen tärkeyttä Suomessa. Syntyvästä populaarimusiikin asemaa koskevasta keskustelusta tuli mielenkiintoinen sekoitus: yhtäältä selittää musiikkikulttuuria keskeisiin sosiologisiin teorioihin nojautuen, toisaalta selvittää valistuksellisia näkökulmia. (Rautiainen 2001, 284.)

Musiikkikulttuurin sosiologiseen tarkasteluun otettiin mukaan marxilais-leniniläinen yhteiskuntateoria (ks. metodologia, 2. luku). Sen seurauksena oli jakautuminen kahteen eri kenttään, taide- ja populaarimusiikkien kenttään. Vielä 1950-luvulla sivistyneistö suhtautui pääosin nuivasti populaarimusiikkiin. Rajanveto taiteen ja viihteen välillä oli selkeä. Seuraavan vuosikymmenen alkupuolella avantgarden ja poptaiteen virtaukset muuttivat tilannetta. Uusi säveltäjä- ja kriitikkosukupolvi ryhtyi arvioimaan uudelleen taidemusiikin arvomaailmaa ja asemaa. Ilmaisukeinoja haluttiin laajentaa ja eri taiteenlajien rajoja ylittää. Nuoren sivistyneistön siirtyminen populaarikulttuurin kentälle oli näkyvää. (Rautiainen 2001, 282.)

Yhtenä taustatekijänä debatissa vaikuttaisi olevan Kaj Chydeniuksen *Nutida musik-*lehteen (5: 1963) toimittama raportti Suomen musiikkielämästä. Nummi kommentoi sitä vielä kolme vuotta myöhemmin *Kuulokulma*-palstalla (*Uusi Suomi* 8.9.1966) seuraavasti: ”Suomen osalta *Nutida musikin* viime vihkonen oli kuin teinikunnan lehti: ryhmä osin lahjakkaita, osin infantiileja kirjoittajia kehuskelee toisiaan kukkein superlatiivein”. Nummi huomauttaa, että sellaisia säveltäjiä kuin Paavo Heininen, Aulis Sallinen ja Usko Meriläinen ei olisi saanut jättää esittelystä pois. (Nummi 1966g.)

3.2. Debatin kulku

Vuoden 1966 keskustelun aloitti 27.2. Nummi artikkelillaan ”Musiikin protestilista” sanomalehti *Uudessa Suomessa*. Samalla hänestä tuli ”nuorten musiikkiradikaalien” keskeisin kiistakumppani vuosikymmenen lopulle saakka. Artikkelinsa Nummi aloitti pohtimalla uutta käsitteistöä, joka oli syntynyt: pop-, protesti- sekä folklaulaja. Hän määritteli sen ”viihteen kirjallistamiseksi, iskelmän rehabilitoinniksi” [maineen palautukseksi]. Luova säveltaide tuntui hänen mukaansa olevan muutostilassa ja nuoren säveltäjäpolven lahjakkuudet olivat siirtyneet iskelmän ja laulelman tekoon. Hän siirtyy ”protestimuusikoitten [sic] psyykkiseen erittelyyn”. Hän ottaa kantaa väitteeseen, jonka mukaan popmusiikki on nykyajan kansanlauluja ja asettuu Timo Mäkisen kannalle siinä, että ”iskelmämusiikin kaupallisuus on selvä jakava tekijä”. Jatkossa Nummi toteaa: ”Lahjakkaan ihmisen rahanhimo tai –puute voi sekin tietysti synnyttää vetävää ja muistiin liimautuvaa melodiikkaa.” Tämä oli lause, joka sai varmasti monen tarttumaan kynään. Sitten alkaa varsinainen uuden musiikki-ilmiön ruotiminen. Hän mainitsee keskustelussa jo käytettyjä määritteitä: ”romantiikan ja melodian renessanssin” ja taiteellisen intellektualismin inflaatiosta seuraavan pyrkimyksen spontaaniuteen. Hän määrittelee sen ajan ”protestiprofeetat” ”miniatyyriwagnereiksi” ja katsoo samanlaisen estetiikan piiriin kuuluvan niin ”romantiikan siniset kukat kuin punaiset liputkin”. Määritellessään samaiset profeetat ”huonosti kasvatetuiksi schumanneiksi” hän varmasti tiesi saavansa palautetta tekstistään. Hän mainitsee usean näistä säveltäjistä saaneen darmstadilaisen koulutuksen ja arvelee heidän saaneen siitä henkisen trauman. Nummi arvioi: ”taito ja

monesti myös lahjat riittävät vain iskelmiin”. ”Touhut kevyen musiikin alueella” olivat Nummen mukaan usein pelkkää ajanhukkaa, koska puuttui riittävä spontaanisuus, kosketus todella kansanomaiseen ja rytminen hermo. Samalla hän viittaa Kari Rydmanin lauluun ’Sataa’. ”Iskelmä voi olla hyvää käyttötaidetta mutta sillä ei voi korvata taiteellista musiikinluomista.” Hän tarkentaa vielä: ”Koserttimusiikin ja viihdemusiikin on kehityttävä omia teitään – rauhallisen rinnakkaiselon merkeissä.” (Nummi 1966a.) Se, että Nummi oli nostanut esille vaikeita asioita, tuli esille palautteen määrässä ja kovassa tahdissa: saman päivän lehdessä saattoi olla useita asiaa koskevia artikkeleita.

Ensimmäinen vastaus tuli kahden päivän päästä, ja sen oli kirjoittanut *Uuden Suomen* kirjallisuusarvostelija Risto Hannula otsikolla ”Haarukka, viihde, kukat”. Hannula piti Nummen kirjoitusta esimerkkinä yksipuolisuudesta, johon tullaan käytettäessä perinteisiä esteettisiä käsitteitä arvioitaessa uusia ilmiöitä, jotka on aiemmin jätetty kritiikin ulkopuolelle. Hän vertaa Nummen käsityksiä apartheid-oppiin, koska ne perustuvat aristokraattiseen käsitykseen taiteen pyhydestä ja johtaa käyttömusiikin leimaamiseen viihteeksi. Hannula sanoo iskelmän muodostuneen välttämättömyydeksi ja olevansa samalla iloinen siitä, että käsitteitä on alettu sotkemaan ja raja-aitoja kaatamaan. Hän haluaa erottaa ”aktivoivan populaarikulttuurin” massaviihteestä, jonka piiriin hän lukee myös ”sosiaalisesti korkeammalle arvostetun operetin, musikaalin ja halvat suomalaiset klassiset taidelaulut”, joka vaikuttaa olevan viittaus Nummen omiin laulusävellyksiin. (Hannula 1966a.)

Samalla sivulla kuin Hannulan artikkeli julkaistiin, uutisoitiin myös tieto Kari Rydmanin erosta *Suomen säveltäjät* ry: stä. Haastateltuna Rydman sanoo tehneensä sen ”protestiksi musiikkielämämme ylärakenteen omahyväistä ja tekopyhää sosiaalisen aseman tavoittelua ja teennäistä taidekäsitystä vastaan”. Myös *Huvudstadsbladet*-lehden mukaan (2.3.1966) se oli reaktio Nummen kirjoitukseen. Nummi kommentoi eroa ja Hannulan artikkelia kirjoituksessaan ”Ajojahti jatkuu”, jossa hän ruotii perusteellisesti Rydmanin roolia suomalaisessa musiikkielämässä ja moittii tätä epäkypsyydestä. Nummi sanoo pelkäävänsä ”pop-estetisoinnin” koituvan musiikkikasvatuksen kannalta turmiolliseksi ja sanoo artikkelissa uskovansa, että

ennemmin kuin näihin asioihin kannattaisi aktiivinen työpanos suunnata kulttuuri-instituutioittemme kehittämiseen. Nummi kirjoitti: ”tämä protestilaulava nuorisonosa olisi varmasti kuulunut 1930-luvulla A.K.S: aan [äärioikeistolainen järjestö], koska mentaalinen sekoitus oli samanlainen: lahjakkuutta, idealismia ja sosiaalista kaunantunnetta.” Samassa artikkelissa hän vastaa myös Hannulan artikkeliin sanomalla: ”pop-estetisointi nykyisessä laajuudessaan vain sotkee käsitteitä”. Osansa saa myös Ilpo Saunio, joka oli radio-ohjelmassa sanonut, että nuorisokonserteissa tarkoituksenmukaisempaa ohjelmaa kuin Mozart olisi ”Anki ja vastaavat” [Anki edusti folk-musiikkia]. Nummi sanoo, että maailma, jota konserttimusiikki edustaa, sisältää paljon enemmän kuin käyttömusiikki parhaimmillaankaan. Hän lisää vielä, että iskelmämusiikkia kuitenkin tarvitaan ja tunnustaa ”salaisen rakkautensa jazziin.” (Nummi 1966b.)

Samana päivänä keskustelu laajeni toiseen sanomalehteen, *Huvudstadsbladetiin*. Taustalla oli Pehr Henrik Nordgrenin 18.2.1966 julkaistu raportti Tukholman UNM-festivaaleilta (*Ung Nordisk Musik*, Nuori Pohjoismainen musiikki), jossa hän ilmaisi pelkäävänsä, että jazzin ottaminen mukaan konserttiohjelmiin tekisi festivaalista ”tingel-tangel -festivaalin” (Nordgren 1966). Siihen oli Kaj Chydenius vastannut samassa lehdessä (21.2.). Chydeniuksen mielestä suurin mahdollisuus vaikuttaa ihmisten rationaaliseen ajatteluun oli sellaisella musiikilla, jolla on määrällisesti suurin vaikutus ihmisten keskuudessa — siis massamusiikilla. Rautiaisen mukaan Chydenius oli jo edellisenä vuonna alkanut tehdä distinktiota 1950-lukulaisten kokeilevan musiikin ja 1960-luvun osallistuvan musiikinteon välille (2001, 136). ”Niin paljolla nykymusiikilla on negatiivinen sosiaalinen funktio”, kirjoittaa Chydenius. Nordgren vastasi Chydeniukselle otsikolla ”Fungerar musiken överhuvudtagen?” (Toimiiko musiikki ylipäättään?) 2.3. *Huvudstadsbladetissa*. Siinä hän toteaa, että popmusiikin rajoittuneisuuden vuoksi on vaikea uskoa sen voivan muuttaa yhteiskuntaa. Hän viittaa filosofi Theodor W. Adornon käsityksiin massatuotteiden todellisten vaikutusmahdollisuuksien vähäisyydestä niiden samanmuotoisuuden takia. Nordgren pohtii musiikin roolia yhteiskunnallisena tekijänä ja katsoo musiikin sitoutumisen yleisesti hyväksytyihin ilmaisumuotoihin tuomitsevan sen ilmaisemaan yleistä ja uskovansa enemmän niin sanottuun utopiamusiikkiin. (Nordgren 1966.)

Kaj Chydenius vastasi Nordgrenille samalla sivulla otsikolla ”Leve alla blommor” (”Eläköön kaikki kukat”): ”Sinä hetkenä, kun musiikki todella sitoutuu ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin kysymyksiin, uskon enemmän popgenreen kuin taiteen mahdollisuuksiin.” Hän kirjoittaa olevansa täysin tietoinen siitä [mistä Nordgren huomautti], että se musiikki, jota Eisler, Weill ja Dessau ovat kirjoittaneet Bertolt Brechtin näytelmiin, on saavuttanut täysin ainoastaan älyllis-taiteelliset piirit ja onkin sitä mieltä, että he olisivat tavoittaneet massat paremmin yksinkertaisemmalla musiikilla. (Chydenius 1966a.)

Seuraavana päivänä (3.3.) Chydenius julkaisi laajan referaatin jo käydystä keskustelusta otsikolla ”Konstmusikerna vaknar” (”Taidemuusikot heräävät”). Siinä Chydenius sanoo Nummen ”noudattavan lehtensä yleistä linjaa ja edustavan jotain, jonka aika on jo ohi.” Hän ilmoitti suhtautuvansa kriittisesti ”Rydman -show’hun”, ja ennen kaikkea siihen, että Rydman mainitsi taloudelliset syyt säveltää kevyttä musiikkia. Hän vastasi myös kritiikkiin siitä, että oli aiemmin nostanut esille vain tiettyjä nuoria suomalaisia säveltäjiä sanoen, että ilman sitä, että nuoret itse tuovat itse itsensä esille ”ylempi” musiikkitalo unohtaisi heidät. (Chydenius 1966b.) Keskustelu laajeni edelleen. *Uudessa Suomessa* oli 3.3. peräti viisi artikkelia jotka koskivat samaa aihetta. Timo Mäkinen tuli ”Sisulla sekaan” [artikkelin nimi] ja halusi hiukan keventää tunnelmia sekä laajentaa keskustelua muiden taiteenalojen suuntaan kommentoiden asiaa kansanmusiikin kannalta (Mäkinen 1966). Koko ajan keskusteltiin myös kevyen musiikin roolista kasvatuksessa. Hannulan mukaan kasvatus oli nähtävä aktivoimiseksi ja vaihtoehtojen tarjoamiseksi, ei yhden mukaistamiseksi. Hannula huomauttaa, että keskustelu on jo laajentunut ”ohitse musiikin koskemaan 60-luvun katsomuksellista ilmapiiriä”. Hän tarttuu Nummen väitteeseen ”sosiaalisesta kaunantunteesta” joka ohjaisi nuorten radikaalien toimia ja sen sijaan kiteyttää ajan tuntemukset ”riemukkaaseen tapahtumisen tuntuun”. Hän tuntee ”rationalisoivan ja aktivoivan ilmapiirin”, jossa ollaan ”matkalla kieltämisestä sallimiseen”. (Hannula 1966b.)

Ilpo Saunio oikoi artikkelissaan useita väitteitä itsensä suhteen, mm. kielsi ehdottaneensa Bachin korvaamista ”Ankilla tai vastaavilla”. Hän tarkensi pyrkivänsä

edistämään kaikenlaista musiikkia (Saunio 1966a). Nummi vastasi molemmille jo samassa lehdessä otsikolla ”Mörköjä” (Nummi 1966c). Seuraavan päivän artikkelissaan Saunio sanoi pyrkivänsä kyllä pelastamaan Mozartin, muttei välittävänsä pienoiskilpisistä tai varjoschumanneista, mikä oli suora viittaus Seppo Nummen säveltäjäntyöhön (Saunio 1966b).

Keskusteluun tuli mukaan 5.3. Ilkka Oramo pohtien perusteellisesti eri käsitteitä. Oramo katsoi, että esteettinen arvo on ainoa mahdollinen mitattaessa musiikillista arvoa. Hän halusi myös erottaa selkeästi kaksi asiaa: toisaalta musiikin arvon sinänsä, toisaalta sen mahdollisen yhteiskunnallisen merkityksen, eikä uskonut, että popmusiikki voisi johdattaa nuorison konserttisaleihin. (Oramo 1966.) Oramolle vastasi Markku M. Peltonen haluten nostaa muoto-opin selkeäksi kriteeriksi iskelmän ja sinfonian erona, mutta ei uskonut, että koko vertailu olisi ylipäänsä hedelmällistä. Hän listasi ajan polttavimmat kysymykset: musiikin sosiaalisen ja poliittisen merkityksen sekä iskelmäteollisuuden estetiikan ja etiikan. (Peltonen 1966.)

Samassa lehdessä 6.3. Seppo Nummi teki yhteenvetoa keskustelusta. Ensin hän kritisoi sitä väitettä, että taidetilaisuuden arvo olisi mitattavissa kävijämäärällä ja kyseenalaistaa koko pohjoismaisen kulttuurikentän verrattuna eurooppalaiseen. Ratkaisu ei Nummen mukaan kuitenkaan olisi ”ideaalikansalaisen henkisen keskimittan laskeminen ja julistaminen oikeaksi”. Hannulan ja Chydeniuksen käsityksiä hän kutsuu ”infantilismiksi”. Nummi toi tässä vaiheessa keskusteluun mukaan paljon jatkokeskustelua synnyttäneen ”hopeamalja”-käsitteen: ”[muut keskustelijat] tarjoavat pahaa-aavistamattomille joukoille puhdasta törkyä esteettisten perustelujen hopeamaljoissa”. (Nummi 1966d.) Lopullisesti suivaantuneena Chydenius vastasi Nummelle ja Oramolle: ”On kammottavaa, että Oramo ei näytä olevan kiinnostunut siitä, voiko musiikki vaikuttaa sodan puolesta vai sitä vastaan” (Chydenius 1966c). Myös Ilpo Saunio vastasi vielä Nummelle. Saunio luokitteli Nummen käsityksen jyrkän monarkistiseksi ja syyttää suvaitsemattomuudesta. Saunio tivaa selkeää määrittelyä sille, mitä on hyvä musiikki. Hänen mukaansa kulttuurin alalla on tapahtumassa massojen kapina. (Saunio 1966c.) Keskustelua halusi lopetella myös Risto Hannula pyrkien palauttamaan keskustelun alkuperäiseen aiheeseen,

protestilauluihin. Hän huomauttaa ensinnäkin, että hänen ajatuksiaan on sotkettu Saunion ja Chydeniuksen ajatuksiin, sekä että on väärinkäsitys, että hän olisi koskaan väittänyt musiikkikappaleen arvoa voitavan mitata sen yhteiskunnallisella vaikutuksella. Hannula hyväksyy Peltosen ehdottaman muoto-opillisen kriteerin käyttöönoton, koska se selvästi osoittaa sen, ettei säkeistölaulua ja oopperaa voi vertailla keskenään. Hän lanseeraa protestilaulujen yhteydessä uuden käsitteen luokitellen sen ”journalistiseksi musiikiksi”. Lisäksi hän katsoo Nummen sulkevan silmänsä tietyiltä yhteiskunnallisilta muutoksilta, joten ”hän vähät välittää musiikkikasvatuksen mahdollisuuksista”. ”Perimmältään on kyse siitä, että Oramo, Nummi ja Mäkinen haluavat väen väkisin säilyttää musiikillis-esteettisen näkökulman ainoana mahdollisena tapana lähestyä musiikkia; moisesta rajaamisesta on muiden taiteiden alueella jo päästy.” (Hannula 1966b.) Vielä 8.3. artikkelissaan Hannula muistuttaa, että ”kilpailutilanteesta ei ole kysymys, vaan musiikin kentän käsittelemisestä kokonaisuutena” (Hannula 1966c).

Ensimmäistä kertaa tässä vaiheessa keskusteluun osallistuu Pekka Gronow tuoden keskusteluun sosiologisen näkökulman ja haluten siirtää keskustelun yleisemmälle tasolle. Hän kiinnittää huomion musiikkitieteen kentän laajentumiseen ja sanoo sen olevan tiedostamattomasti debatin taustalla. Hänen mukaansa on siirrytty normatiivisesta [ohjeellisesta] empiiriseen [kokemusperäiseen] ajattelutapaan. Ottamalla esimerkiksi suhtautumisen kansanmusiikkiin hän erottelee eri määrittelytapojen perusteella tutkijat joko konservatiiveiksi tai radikaaleiksi. Yrityksen määritellä iskelmämusiikki kansanmusiikiksi hän sanoo johtuvan siitä, että radikaalit eivät sittenkään ole saaneet kaikkea normatiivisuutta karistetuksi ajatuksistaan, ja haluavat iskelmämusiikin saavan osan kansanmusiikin hyvästä maineesta. Hän haluaa antropologien tavoin jakaa musiikin viiteen ryhmään: primitiivinen, (säätty-yhteiskunnan) kansanmusiikki, konserttimusiikki (musiikillinen yläkerrostuma), viihdemusiikki (liittyy porvarillisen massakulttuurin alkuaikoihin) ja iskelmämusiikki (edellyttää massatiedotusvälineitä). Hän sivuaa Rydmanin eroa *Suomen säveltäjät* ry:stä ja sanoo, että yhdistyksen normatiivisuuteen ei sinänsä ole mitään huomauttamista, ”mutta sattumalta samat henkilöt hallitsevat melkein kaikkia musiikkipolitiikasta päättäviä elimiä ja toimivat niissä saman maailmankuvan

mukaan”. Gronow katsoi, että on turha keskustella protestilauluista, kun ongelma on musiikkipoliittinen suunnittelu. Hänen mielestään suhtautuminen on epärealistista: esitetään yleisiä periaatteita mutta ei tutkita, kuinka ne voitaisiin saavuttaa. ”Vaikka aloittaisimme heti erittäin intensiivisen musiikkikasvatusohjelman, kestäisi ainakin vuoteen 2000, ennen kuin edes puolet väestöstämme oppisi nauttimaan taidemusiikista.” Hän kysyy: ”Voimmeko Seppo Nummen tavoin pitää ihanteena tilannetta muualla Keski-Euroopan alueella, jossa konserttimusiikin harrastajien osuus on viiden prosentin sijasta ehkä viisitoista, niin että konserttitalit täyttyvät, mutta enemmistö kuuntelee yhtä huonoa iskelmämusiikkia kuin Suomessakin? Eikö musiikki- poliittisten ohjelmien tulisi koskea koko väestöä?” (Gronow 1966a.) Keskustelu tyrehtyi tällä erää, mutta Gronowin artikkeli aiheutti kaksi myöhempää debattia Nummen kanssa, joulukuussa 1966 sekä vielä 1970.

Lapualaisoopperan ensi-ilta *Ylioppilasteatterissa* 21.3.1966 herätti keskustelun uudelleen ja entistä kiivaampana. Salon – Chydeniuksen (käsikirjoitus Arvo Salo) *Lapualaisooppera* jakoi mielipiteet musiikin laadusta voimakkaasti. Nuorten mielestä se oli suomalaista musiikkiteatteria uudistava suurtapaus, ja Seppo Nummen kritiikki herätti vastalauseitten vyöryn. Myös säveltäjä Erkki Salmenhaara (1941 – 2002) kirjoitti arvostelun *Helsingin Sanomiin* 23.3. samoin seurauksin, vaikka hän painotti, että ”Lapualaisoopperan lauluja tuli tarkastella tekstin sisältämän ’poliittis-humaanin’ protestin kannalta” (Rautiainen 2001, 138). Nummi muistutti, että Chydenius oli jo aiemmin ilmoittanut olevansa kiinnostunut enemmän musiikin poliittisesta kuin puhtaasti musiikillisesta tehosta, viitaten näin aiempaan debattiin. [On huomautettava, että teoksen teatterillisen puolen arvioi erikseen teatterikriitikko Katri Veltheim.]⁴ Teoksen sisällöllistä merkitystä Nummi ei kyseenalaistanut. Hän arvioi positiivisesti ensimmäisen puoliskon, mutta sanoo: ”Vahinko ettei väliajan jälkeen esitetty mitään muuta kuin jo nähdyn tehoa syövää. Vika ei ollut ohjaajan [Kalle Holmberg].” Loppuhymnistä Nummi sanoo: ”[- -] siinä puhutaan ajallemme tärkeistä asioista, mutta juuri siksi on oleellisten asiain [sic] esittäminen huonolla maulla rikos.” (Nummi 1966e.) *Uudessa Suomessa* 27.3. oli artikkeli, johon oli haastateltu kahdeksaa kulttuuri-vaikuttajaa *Lapualaisoopperan* arvion johdosta, joukossa ohjaaja Ralf Långbackan

⁴ Veltheim, Katri. ”Poliittista romantiikkaa – suomalaista itsetutkiskelua”. *Uusi Suomi* 23.3.1966

lausunto (”Saadakseen musiikin toimimaan jonakin muuna kuin musiikkina Chydenius on tietoisesti luopunut taidearvoista, pelkistänyt musiikin käyttötavaraksi”), Pekka Tarkka ja Matti Haavio (Aho 1994). Seppo Nummi teki toiseen otteeseen yhteenvedon käydystä polemiikista artikkelissaan ”Protestilistan lopuksi”. Heti artikkelin alussa hän sanoo pyrkineensä vain määrittelemään ilmiön, ei arvottamaan sitä. Hän selvittää myös poliittisia ajatuksiaan: ”Maailmassa on liikaa punaista rauhaa ja valkoista rauhaa. Niiden välille voi vielä pahimmassa tapauksessa syttyä sota. Tosiasiassa on vain yhdenlaista rauhaa: yksilössä toteutuvaa.” ”Palveleeko huono musiikki hyvää asiaa lainkaan?”, kysyy Nummi. Pontevissa marsseissa Nummi haistaa ”volksnahe” -tuoksua [kansanläheistä, saks.], joka muistuttaa häntä diktatuureista. (Nummi 1966f.)

Keskustelu leimahti uudelleen saman vuoden joulukuussa, pysyen tällä kertaa Nummen ja Gronowin välisenä. Sen aloitti Nummi artikkelillaan ”Massakulttuuri ja henkinen hammasmäti”. Siinä hän ilmaisee narkästyksensä siitä, että ylipäänsä pyritään kansan puolesta päättämään mikä joukoille sopii ja mikä ei, massakulttuurin otsikolla. Länsimaiselle demokratialle voi olla hänen mukaansa vain yksi sivistyspoliittinen lähtökohta ja se on vastaanottokyvyn kohottaminen nostamalla massojen sivistystaso asteelle, jota ”parhaan taiteen ja nykyaikaisen maailmankuvan” vastaanotto edellyttää. Seuraavassa lainauksessa näkyy selvästi asemien haku:

”Mainitsin jo massakulttuurin käsitteeseen liittyvästä luulottelun – täydennettynä: itsepetoksen – sävystä. Eräs termin kiihkeimmissä käyttäjissä havaittava piirre on maineen ja julkisuuden ruokahalu ja saavutetun ’nimen’ kunnioittaminen itsetarkoituksena. Tuskin millään tähänastisella kulttuurihistoriamme ikäpolvella on ollut moista julkisuudennälkää kuin nuorradikaaleillamme. Asia ei ehkä sinänsä olisi huolestuttava, päinvastoin: kunnianhimo on usein oiva polttoaine mittaviin suoriin. Mutta kun ihailevan lähipiirin vuolaalla avustuksella luotu ’nimi’ alkaa parhaassa iässä riittää, kun maineen höyryissä katoaa kyky pitkäjänteiseen henkiseen työskentelyyn, ollaan todella vaarallisessa tilanteessa.” (Nummi 1966h.)

Vuorovaikutuksen tärkeyttä eri musiikinlajien välillä hän korostaa edelleen mutta taiteen määrärahojen jakamista enemmistöperiaatteella eli harrastajamäärän perusteella hän vastustaa ehdottomasti. Hän erottaa jazzin viihteestä ja sanoo:

”Viihde on peruslaadultaan kaupallista, ja tukipalkkioilla elävä viihde menee ajatuksena jo vähän liian pitkälle, se kuulostaa samalta kuin yhteiskunnan tukema suklaan valmistus.” (Nummi 1966h.)

Pekka Gronow puuttuu vastauksessaan Nummen tapaan määritellä massakulttuuri, ja sanoo sen jo sinänsä sisältävän väitteen siitä, että massakulttuurin ja viihteen kannattajat ovat väärillä jäljillä. Gronowin mukaan massakulttuuri on kansankulttuuria ja on virheellinen käsitys estää näkemästä populaarikulttuurin hyviä puolia. Gronow ehdottaa mahdollisiksi uusiksi taiteellisen arvon käsitteiksi muun muassa yhtenäisyyttä, kompleksisuutta ja intensiivisyyttä. Gronow esittää kysymyksiä: ”Miten Suomessa olisi järjestettävä jazzin ammattikoulutus? Merkitseekö popkulttuurin tasottomuus sitä, ettei alaa tarvitse tukea edes järjestämällä ammattikoulutusta?” (Gronow 1966b.)⁵ Vastauksessaan Nummi sanoo, että Gronow yhtyy täysin hänen kulttuuripoliittiseen perusvakaumukseensa ”sivistyssisältömme parhaan osan kuulumisesta kaikille”. Ongelma tuntuikin olevan se, mikä on parhainta. Ja koska ”vain paras on kyllin hyvää kansalle”, Nummi sanoo ”aina toimineensa tehokkaasti Bachin ja Mozartin ymmärryksen lisäämiseksi, ei Gronowin mainitsemien popyhtyeitten”. Nummi sanoo varmasti Gronowinkin pyrkivän ”valiokulttuuriin massakulttuurin piirissä” ja monipuolisuuteen. Vastaukseksi siihen mikä on hyvää, Nummi antaa koko musiikin historian. Samalla hän ehdottaa vetoomusta uudelle koulukomitealle musiikinopetuksen aseman parantamiseksi uudessa peruskoulussa. (Nummi 1966i.)

Gronow vastasi Nummelle heti joulun jälkeen ja arvosteli edelleen voimakasta arvolatausta, joka Nummella liittyi massakulttuurin käsitteeseen. ”Kun itse käytän sanaa kuvailevasti ja yhteiskuntatieteellisesti, seurauksena on, että puhumme samoja sanoja käyttäen aivan eri asioista.” Hän pohtii, mikä olisi parasta sille huomattavalle osalle väestöä, joka ei koskaan tule harrastamaan muuta kuin populaaria musiikkia. ”Melko pienin investoinnein voisimme kehittää asiallista iskelmämusiikin ja sävelradion kritiikkiä [- -] Mitään ei ole kuitenkaan tehty, koska on uskottu, että

⁵ Artikkelissaan *Suomalaisen musiikin vuosikirjaan* 1966 Gronow perusteli popmusiikin käyttöä kouluopetuksessa. Hän esitteli artikkelissaan arvopäämääriä ja eritteli musiikkihallinnon rakennetta. Hän mainitsi, että ”muut musiikin alueet [kuin taidemusiikki] olivat järjestäytymättöminä jääneet tukitoimien ulkopuolelle”. (Rautiainen 2001, 142.)

massakulttuuri on 'tasotonta' eikä siinä ole mitään kehittämistä. Tuloksena on se, että kukaan ei kouluta iskelmäalan opettajia alkeisopetuksesta puhumattakaan", josta Gronow syyttää asenteita. Hänen mielestään Nummen puheet monipuolisuudesta ovat vahvasti ristiriidassa sen kanssa, että samalla hän sanoo vain Bachin olevan riittävän hyvää kansalle. Se iloinen asia, että on syntynyt uusi musiikin harrastajatyyppejä, joka on monialainen, jopa ulkoeurooppalaista musiikkia harrastava, ei Gronowin mukaan ole musiikki-instituutioitten ansio, eikä Seppo Nummen. (Gronow 1966c.)

"Hammasmätä" -keskustelu päättyi Nummen kirjoitukseen, jossa hän kieltää halunneensa liittää massakulttuurin käsitteeseen mitään vieraita tunnelatauksia. Ajatus siitä, että koska suurin osa yhteiskuntaa jää aina parhaan ulkopuolelle, ja että sille pitää keksiä joku "vaaraton huume" tai "kehittynyt popkulttuuri", ei Nummen mielestä ole hyvä. Sellainen ajatustapa on hänen mukaansa "ihmishalveksuntaa ja tietämättömyyttä Keski-Euroopan ja Neuvostoliiton kehitystendensseistä taide-elämän sosiaalisen struktuurin suhteen". [Jälkimmäinen esimerkkialue perustuu Nummen havainnointiin innokkaan kolhoosiyhteisön käyttäytymiseen Igor Borodin *Ruhtinas Igor*-oopperan näytöksessä sekä kaikki kansankerrokset sisältävään oopperayleisöön Wienissä.]

"Olen varma, että peruskoulun läpi ulottuva, pienenkin tuntimäärän puitteissa tapahtuva musiikinopetus auttaa suuntautumisessa parempaan musiikkiin, ja että musiikkiopistojen olemassaolomahdollisuudet vakiinnuttamalla voidaan luoda kaikista perinteisistä kansankerroksista muodostuvaa valioyleisöä kaikkialle maahan"

(Nummi 1966j).

Lopuksi Nummi antaa arvoa hyvälle iskelmälle ja toteaa, että kansanmusiikin tutkimus ja harrastus saisi olla monipuolisempaa (ks. ed. viite). Keskustelusta kiteytyy Nummen vastustus "resurssien jakamisesta enemmistöperiaatteella" eli sen perusteella mitä "massat" kuuntelevat. Tällöin voidaan tehdä se johtopäätös, että massakulttuurin käsitteestä on tullut propagandan väline. (Rautiainen 2001, 143.) Gronowin mukaan "massakulttuurin käsitettä tulee käyttää arvovapaasti ja yhteiskuntatieteellisesti" (emt., 145). Keskustelu päättyy siihen, että Nummi lupaa ilmoittaa Gronowille heti kun löytää The Mothers (of Invention) -yhtyeen ihanuuden [Frank Zappan yhtye] (Nummi 1966j). Kaiken kaikkiaan koko keskustelussa näkyy kahden edellisen vuoden asemat;

Nummi edusti autoritääristä taidekäsitystä ja voimakkaasti kansanvalistuksellista näkökantaa. Gronow taas puolusti tieteellistä ja järkipäistä näkökulmaa. (Rautiainen 2001, 145.)

3.3. Debatin analyysi

Tässä massakulttuuridebatissa on kyse taiteen tekemisen ehdoista ja normeista yhteiskunnallisessa tilanteessa, jota määrittää voimakas muutos. Yhteiskunnallinen hyvinvointi Suomessa alkaa vähitellen vakiintua 1950-luvun sodanjälkeisen toipumisvaiheen jälkeen. Poliittinen kenttä on selkeästi jakautunut oikeistoon ja vasemmistoon. Opiskelijaliike voimistuu Suomessakin ja muutkin kansainväliset virtaukset saavuttavat teknologian ja medioitten kehityksen myötä ihmiset nopeammin ja helpommin. Muutos on nopeaa ja uudet virtaukset etsivät omia asemiaan yhteiskunnassa. Debatin aloittaja, säveltäjä ja musiikkikriitikko Seppo Nummi voidaan luokitella massakulttuurin kriitikkojen joukossa konservatiiviksi (Vulliamy 2000, 153). Hän argumentoi jatkuvasti kansansivistyksen puolesta ja halusi, että järjestelmällistä koulutus- ja konserttitoimintaa laajennettaisiin myös jazz- ja etnomusiikin alueella. Nummen persoonallinen tapa kirjoittaa herätti keskustelua, ja tämä keskustelu luo mielenkiintoisen näkökulman kulttuurikentän toiminnan tutkimiseen. Linaan taas Ahoa: ”Tähän päivään mennessä ei päivälehdissämme ole väitelty samalla kertaa yhtä kiihkeästi ja syvälle luotaavasti musiikin merkityksestä ja tehtävistä sekä musiikin eri lajeista ja niiden keskinäisestä arvottamisesta” (1994, 57).

Debatti henkilöityi hyvin pitkälle Nummen ja nuoren radikaalipolven väliseksi, vaikka kyse on myös kahden aikakauden ja sukupolvien välisestä asemien hakemisesta. Muut osallistuivat siihen puolustaakseen jotakuta debatoijaa tai hahmottaakseen omaa asemaansa kulttuurin kentässä. Nämä kaksi keskustelun puolta voidaan määrittää diskurssianalyysin määrittelemiksi subjektipositioiksi eli asemiksi (Jokinen 2016, 45). Suomalaisen kulttuurin kentässä 1960-luvulla ei populaari- ja etnomusiikilla ollut vielä virallista asemaa koulutuksen kautta. Instituutioiden luomiseen taas tarvitaan määrärahoja ja poliittisia päätöksiä. Yksi debatin osa koskee juuri määrärahojen jakamista, ja juuri tätä puolta olen pyrkinyt nostamaan esiin. Taiteen kentällä sääntely

tapahtuu paljolti median välityksellä. Medioissa tapahtuvalla taidekritiikillä on suuri valta, sillä hyvä arvostelu tuo julkisuutta ja sen kautta usein parempaa toimeentuloa mahdollisten apurahojen ja työtilaisuuksien kautta. Vuoteen 1966 mennessä Seppo Nummi oli vakiinnuttanut asemansa kulttuuritoimittajana ja monien lehtien musiikkikriitikkona ja kolumnistina. Televisio oli vasta tulossa valtamediaksi ja päivälehdet olivat vielä tärkein uutisväline radion ohella. Nummi oli pitkään (1957 – 1970), *Uuden Suomen* ja *Kauppalehden* musiikkitoimittajana. Kriitikkona ja kolumnistina hän siis oli vallankäyttäjää. Hän toimi vahvasti kulttuuriopetuksen uudistamisen ja kehittämisen puolesta, hän oli esimerkiksi kehittämässä Suomen ensimmäistä musiikkikirjastoa Helsinkiin. Debatin aikaan hän oli myös Jyväskylän kulttuuripäivien toiminnanjohtaja (1966) sekä lisäksi Suomen musiikkinuorison kunniajäsen sekä *Sibelius* -juhlavuoden neuvottelutoimikunnan ja työvaliokunnan jäsen (Marvia 1966, 512). Nummen oma asema kulttuurin kentällä oli siis varsin vahva. Aseman mittareina taiteen kentällä voidaan pitää julkisuutta, kritiikkiä, apurahoja, virkoja ja kansainvälisyyttä. Debatin aktiivisimmat osapuolet olivat säveltäjiä: Nummi ja Chydenius. Myöhemmässä vaiheessa mukaan liittyy sosiologi, Gronow. Säveltäjien kohdalla toimeentulo kytkeytyy sävellystilauksiin, joihin julkisuus ja hyvä kritiikki myötävaikuttavat. Kyseisenä aikana Suomessa keskeisiä kulttuuri-instituutioita olivat *Sibelius-Akatemia*, sinfoniaorkesterit sekä kesäiset suuret kulttuuritapahtumat. Ylintä valtiollista tasoa musiikkipolitiikassa edusti *Valtion säveltaidetoimikunta* (Gronow 1976, 15). Sen arvomaailma heijastui Suomen musiikkielämään ja muodosti virallisen musiikkijulkisuuden. Nuorelle säveltäjäpolvelle asemien hakeminen tässä kentässä oli tärkeää tulevaisuuden kannalta.

Tutkittaessa taiteen maailmassa tapahtuvaa keskiöön eli hyvään asemaan hakeutumisesta tutkija Helka Mäkinen tarkentaa kirjassaan näyttelijä Ella Tompurista (*Ella Tompuri— Uusi nainen ja punainen diiva*), että marginalisoitumisella ei tässä yhteydessä tarkoiteta syrjäytymistä, vaan taiteen kentällä marginalisoitumisen vaikutukset voivat olla monisyisemmät (2001, 28). Toiminnan ymmärtämisen kannalta Pierre Bourdieu taas nostaa keskeiseksi sisäistetyn habituksen ja sosiaalisten kenttien suhteen (habitus määritellään pysyviksi ruumiillisiksi käyttäytymistapumuksiksi muuttuneet hankitut ominaisuudet, ks. 2.luku). Habituksen ominaisuudet muodostuvat

historiallisesti, ajan myötä ja niihin vaikuttavat monet asiat. Vaikuttavia seikkoja ovat perimä, kulttuuriperintö, kasvatus, koulutus, harrastukset sekä kaikki ympäristötekijät ja kokemukset. Habitus on rajallisesti muuntautumiskykyinen ja määrittelee niiden tilanteiden havaitsemista, joissa se toteutuu. (Bourdieu 1987, 121 – 122.) Bourdieu’n mukaan taiteilija rakentaa oman luovan projektinsa niiden mahdollisuuksien mukaisesti, jotka hänen itsensä hyväksi havaitseminaan ovat kiinnittyneet hänen habitukseensa sekä sen mukaan, millaista viettymystä hän tuntee tarttua tai jättää tarttumatta mahdollisuuksiin, joihin hänen asemansa kentällä häntä ohjaa (1998, 47).

”Kentän rakenne on taistelussa mukana olevien agenttien tai instituutioiden voimasuhteiden *tila*, tai jos niin halutaan, erityispääoman jakauma, joka on hankittu taistelun kuluessa ja joka suuntautuu tuleviin strategioihin ” (Bourdieu 1987, 106).

”Kaikilla kentällä mukana olevilla ihmisillä on joukko yhteisiä fundamentaalisia etuja, jotka liittyvät itse kentän olemassaoloon; tästä johtuu objektiivinen yhteen kuuluvuus, joka on kaikkien konfliktien taustalla.” Uusien tulijoiden on Bourdieu’n mukaan maksettava sisäänpääsymaksu, joka on pelin arvon tunnustamista. Tulokkailta vaaditaan pelin historian tuntemusta, ja eräs kaikkein varmimpia osoituksia kentän muodostumisesta on elämän säilyttäjien (elämäkertojen kirjoittajien) ja teosten säilyttäjien (esimerkiksi taidehistorioitsijoiden) ilmaantuminen. Nämä toimijat Bourdieu määrittelee ihmisiksi, joiden etujen mukaista on säilyttää sitä, mitä kentällä tuotetaan ja samalla säilyttäessään säilyttää itsensä. Kentän vaikutus näkyy siinä, kun ei enää voida ymmärtää jotain teosta (eikä sen arvoa, siis luottamusta, joka sille osoitetaan) tuntematta teoksen kentän historiaa. (1987, 105 – 108.)

Massakultturidebatti 1966 heijastaa sen aikaisen suomalaisen musiikkielämän kenttää ja valtasuhteita. Tarkastelukohteena suomalainen vuoden 1966 musiikkielämä on mittasuhteiltaan sopivan pieni ja myös helposti rajattavissa. Vaikutusvaltaisia medioita oli vähän, samoin kuin instituutioiden määrä oli vähäinen, esimerkiksi musiikin korkeakouluja vain yksi, *Sibelius-Akatemia*. Oman mielenkiintoisen lisänsä antoivat kesäiset musiikkijuhlat. Uusien, radikaalien yhteiskunnallisten tuulien puhaltaessa jo olemassa olevat instituutiot joutuivat puolustusasemiin tai miettimään mihin uudet virtaukset sijoitettaisiin ja millä perusteella. Kompromissin hakemista edustaa mm.

ehdotus pyrkiä ”valiokulttuuriin massakulttuurissa”. Tämä Nummen ehdotus ei saanut kannatusta radikaalien taholta. Kumpikin puoli syytti toisiaan siitä, että toinen yritti diktatorisesti päättää mikä massoille sopii. Nummen käsitteistössä massa oli yhtä kuin kansa, ja hän uskoi massojen tason olevan nostettavissa kansansivistystyön avulla. Kansansivistystyön käsite oli vahva osa Nummen henkilökohtaista subjektipositiota perhetaustan vuoksi, sillä hänen vanhempansa olivat lähetyssaarnaajia. Vaikka hän näin ollen oli ”kansan asialla” ja demokraatti, oli hän taas klassisen musiikin kasvatuksen saaneena keskustelun radikaalin osapuolen mielestä konservatiivi. Lienee tästä taustasta kumpuavaa ironiaa, että Nummi itse luokitteli itsensä ”marxilais-rojalistiksi”. Korkean tason toimijaa sen ajan musiikkielämässä edusti säveltäjä Joonas Kokkonen (1921 – 1996), joka toimi useissa korkeissa asemissa⁶ Suomen musiikkielämän hierarkiassa. Jos esimerkiksi tarkastellaan mikä olisi voinut olla se Bourdieu’n määrittelemä ”oma pääoma”, jonka taidemusiikin kenttä pyrki säilyttämään, se voisi olla sen edustama tyylilaji. Uusia tulokkaita, jotka uskoivat sopivansa vallitseviin käsityksiin hyvästä musiikista, edustivat Nummi ja Pehr Henrik Nordgren. Heistä jälkimmäinen asettui selvästi edellisen puolelle heti keskustelun alusta lähtien. Itse asiassa Nordgren aloitti koko debatin raportillaan (*Huvudstadsbladet* 18.2.), jota Chydenius kommentoi (Nordgren 1966). Nummen säveltämä musiikki sijoittuu selvästi länsimaiseen lied-perinteeseen, joten hän sijoittui helposti olemassa oleviin instituutioihin (*Suomen säveltäjät ry. ja Sibelius-Akatemia*). Kolmanneksi ryhmäksi debatissa hahmottuvat toimijat, jotka eivät usko vastaavansa aikakauden ihanteita, niin sanotut radikaalit.

Populaarimusiikin aseman vahvistuessa 1960-luvulla sävelradion syntyessä ja levyteollisuuden kasvaessa sen vaikutukset levisivät myös nuorten säveltäjien teoksiin. Jotta uudet virtaukset eivät marginalisoituisi kulttuurielämässä perinteisten instituutioiden toimesta, nämä uudet virtaukset tuli legitimoida eli niiden olemassaolo oikeuttaa.⁷ Tässä legitimoinnin prosessissa käytettiin usein argumenttina musiikin yhteiskunnallista ja aktivoivaa arvoa (ns. ”journalistisen musiikin” käsite), jolloin

⁶ Sibelius-Akatemian sävellyksen professori vuodesta 1959 sekä Suomen akatemian jäsen vuodesta 1963. Hän toimi myös Suomen säveltäjät ry:n puheenjohtajana 1965-1971.

⁷ Bourdieu’n mukaan ”Joku instituutio tai toimenpide tai käytötapa on legitiimi, kun se on hallitseva muttei sellaiseksi tunnistettu vaan epäsuorasti tunnustettu” (1987, 103).

esteettisten arvojen edelle ajaa yhteiskunnallisen tietoisuuden herättämisen arvo. Hyvä esimerkki tästä on juuri *Lapualaisoopperan* arvioista käyty keskustelu. Puhuttaessa marginalisoitumisen välttämisestä taide-elämässä – voidaan puhua myös reunautumisesta ennemmin kuin syrjäytymisestä – on hyvä hahmottaa, mitä se tarkoittaa käytännössä. Keskiöön kuuluminen merkitsee opetustyötä instituutioissa, säveltäjille tilaustöitä, kulttuurista kirjoittajalle vakiintunutta auktoriteetin ja asiantuntijan asemaa sekä esiintyville taiteilijoille suosituksen ja ihailun asemaa. Keskiöön pääsemisen ehdoiksi nousevat siis hyvät välit instituutioihin, mediajulkisuus sekä tarpeellinen rahoitus. Bourdieu’n kenttäteorian mukainen kentän tunnustaman pääoman keruu on siis selvästi tunnistettavissa tässä debatissa. Pääoma ei kuitenkaan ollut stabiili, koska kenttä oli suuressa muutoksessa, kun sille tekivät vääjäämättä tuloaan populaari- ja jazzmusiikki. Aikakauden oma ilmiö, ns. työväenmusiikki, etsi tunnustettua asemaa. Samaan aikaan valmisteltiin koulutusinstituutioissa suuria muutoksia: jazz- ja populaarimusiikki otettiin mukaan virallisiin opetusohjelmiin. Kulttuuripoliittisten linjausten pohjalta tehtiin päätöksiä, jotka olivat kauaskantoisia. Tunnustetun pääoman keräämisessä ovat suhdeverkot ja toimintastrategiat tärkeitä. Tässä toiminnassa on käytetty tunnustautumisperiaatetta, eli jonkun ryhmittymän jäseneksi liittymistä. Kyseisenä aikakautena kulttuurin ryhmittäytymiskartta oli selkeä niin kuin politiikassakin: oikea ja vasen. Musiikkielämässä suuret linjat kulkivat klassisen musiikin ja toisaalta työväen- ja populaarimusiikin tekijöiden välillä. Pääoman käsitteen kehittäjä Bourdieu on tehnyt havaintoja eri pääoman lajeista ja niiden hankinnasta. Hän huomauttaa kulttuurin tuovan välitöntä voittoa, ”ennen kaikkea tietenkin koulutusmarkkinoilla”. Mielenkiintoinen on myös huomio siitä, että ”kannattavimmat strategiat ovat ne, joita ei pidetä lainkaan strategioina, kuten silloin, kun ’keksitään’ ikään kuin sattumalta asioita, joista kulloinkin *täytyy* pitää”. (1987, 31.) [Toisaalta instituutioissa luodaan kentällä tarvittava sosiaalinen pääoma, joten niillä, jotka valitsevat instituutioihin on suuri valta.] Bourdieu tarkentaa, että sosiaalista pääomaa taasen voidaan nimittää arkikielellä ”suhteiksi” ja valta ja auktoriteetti saattavat perustua sosiaaliseen pääomaan (emt., 67). Juuri näistä monimutkaisista syistä johtuen Bourdieu painottaa, että on tärkeää kysyä mitä tässä ”pelissä” tapahtuu, koska ne, joille tämän kysyminen olisi tärkeää delegoivat intellektuelleille ja tiedonvälittäjille omien intressiensä puolustamisen. (Emt., 72.) Koulutus pääomaan

liittyen Bourdieu muistuttaa myös intresseistä, jotka liittyvät haluun olla ensimmäisenä keksimässä jotain uutta, ja saada siihen liittyvät oikeudet (emt., 40). Kartoitettaessa debatoijien suhdeverkostoja oli Nummi varmasti hyvässä asemassa, sillä hän oli luonteeltaan sosiaalinen ja innokas väittelijä. Väittelyn taidon hän oli oppinut jo kotonaan, ja sieltä on peräisin sivistyspohja, jota Nummi Helsingin yliopistossa laajensi. Hän lähti mukaan järjestötoimintaan hyvin nuorena, Suomen musiikkinuorison puheenjohtajaksi hänet valittiin 24-vuotiaana 1957. Musiikkikirjastoseuran työvaliokunnan puheenjohtajaksi hänet oli valittu kaksi vuotta aikaisemmin. (Marvia 1966.) Nummen ei siis tarvinnut puolustaa asemaansa musiikkielämän keskiössä. Sen sijaan nuoret säveltäjät Kari Rydman ja Kaj Chydenius vasta etsivät paikkaansa Suomen musiikkielämän kartalla. Selkeä esimerkki vallankäytön mahdollisuudesta on Nummen toimittama kirja *Modern musik* kirjasarjassa *Finland i dag* (Suomi tänään). Kirjan markkina-alueena olivat kaikki pohjoismaat. Se painettiin 1967 Tukholmassa ja sen esipuheen Nummi on päivännyt 1.1.1966, eli vain toista kuukautta ennen debatin alkua. Kirjassa Nummi saa listata Suomen musiikkielämän tulevaisuuden toivot – siis mainita tai olla mainitsematta. Vuotta aikaisemmin hän toimitti Timo Mäkisen kanssa *Musica Fennica* -teoksen, joka esitteli suomalaista musiikkia englanninkieliselle yleisölle (1965). *Modern musik* -teoksessa⁸ Nummi nostaa voimakkaasti esiin omaa festivaaliaan, *Jyväskylän musiikkipäiviä* (ohjelmajohtajana 1956 – 1959 sekä 1962 – 1968). Kirjassa hän luonnehtii *Ylioppilasteatteria* seuraavasti: ”Pirteä Ylioppilasteatteri toimii kokeellisuuden ja narriuden aitiopaikkana joka järkyttää syvästi vanhempaa sukupolvea. Kaikilla tulee ennen kaikkea olla hauskaa. Pop on voitto” (emt., 90) [käännös kirjoittajan oma, suomenkielistä laitosta ei ole]. Nuoren säveltäjäpolven kärjeksi hän mainitsee kolmikon Kari Rydman, Erkki Salmenhaara ja Henrik Otto Donner. Salmenhaaran hän sanoo olevan arvostetuin, koska hän on ”minst popbetonad” (”vähiten pop-painotteinen”). Tulevan debattikumppanin Rydmanin arviointi on seuraava: ”[- -] herättänyt huomiota yhtä paljon säveltäjänä kuin kulttuuridebatoijana. Muusikkona hän on paljolti itseoppinut. Rydmanin vahvoja puolia ovat hänen idearikkautensa ja laadullinen tasonsa. Tämä koskee sekä aihe- että sointi-ideoita” ja myös ”Rydmanin toiminta kriitikkona ja pedagogina ovat myös leimallisesti hyvin

⁸ *Modern musik. Finlands musikhistoria från första världskriget fram till vår tid. Stockholm 1967. Ruotsinnos Erwin Gripenberg.*

idearikkaita – ja tasollisesti jokseenkin kirjavia kun puhutaan ideoitten valinnasta.” (Mäkinen & Nummi 1965, 92) Tässä viitataan popmusiikin vaikutteisiin ja koulun musiikinopetukseen.

Sanotaan, että historian kirjoittajalla on valta asettaa yksilöitä joko keskiöön tai marginaaliin, kunnes toisin todistetaan. Olen tarkastellut suomalaisen musiikkielämän vuoden 1966 keskustelua ja sitä kautta vallankäytön mekanismeja. Debatilla oli paljon kauaskantoisempiakin seurauksia kuin vastakkainasettelun kärjistyminen, joka aiheutti vielä lisää keskustelua lehtien palstoilla ja muuallakin. Se edelsi virallisen musiikkikulttuurin laajentamista jazz- ja popmusiikin suuntaan, joka sitten pedagogiikan muutoksilla vahvistettiin. Debattiin osallistuneet henkilöt tulisivat olemaan pitkään osa suomalaisen musiikkikulttuurin kenttää, esim. Chydenius oli varapuheenjohtajana Valtion säveltaidoimikunnassa 1980 – 1982 ja Gronow sen jäsen 1968 – 1970 sekä 1970 – 1973. Keskustelussa ei niinkään ole kysymys siitä ”kuka sanoo kenelle mitä” (lainatakseni Hannulan artikkelin otsikkoa), vaan kuinka ja millä argumenteilla keskustelu taloudellisten resurssien jakamisesta uudessa tilanteessa käytiin. Lisäksi kirjoitukset ovat hyvin punnittuja ja argumentoituja, jopa esseiksi luokiteltavia monelta osin. Kielenkäyttö on usein myös hyvin värikästä ja innovatiivista.

Tämä suomalainen debatti liittyi 1960-luvun yhteiskunnallisiin muutoksiin, ja taustaa sille löytyy muualla Euroopassa käytävästä keskustelusta ja sen historiasta. Simon Frith (s. 1946) on kirjoittanut useita kirjoja massa- ja populaarimusiikista. Hän kiteyttää ajatuksiaan massakulttuurin tutkimisesta kirjassa, joka on suomennettu nimellä *Rockin potku. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus* (suom. Hannu Tolvanen 1988). Frithin mukaan ”Populaarimusiikki syntyi hyödyketuotannon prosesseista; sen kulttuurillinen vaikutus oli kuin yksi ’massakulutuksen’ muodoista. 1930-luvulta lähtien keskeiset populaarimusiikista tehdyt kulttuuriset väitteet ovat koskeneet ’massakulttuurin’ merkityksiä ja vaikutuksia.” (1988, 45.) Massakulttuurin kritiikkiä 1960-luvulla hallinnutta poliittista jakaumaa Frith kuvaa seuraavalla tavalla: ”Massakulttuurin kriittistä analyysiä hallitsevat (pääallekkäiset) leavisilaisen⁹ kirjallisuuskritiikin lähestymistavat ja marxilainen ideologinen kritiikki.” Erilaisten

⁹”Leavisilaisille massakulttuurin tuotanto tarkoittaa tuotantoa sellaisten kaavojen mukaan, jotka rajoittavat yksilöllistä luovuutta” (emt., 47).

kulttuurikohteiden tuottamis- ja kuluttamisprosessien tutkimuksessa Frithin mukaan avainsana on ”aitous”: kaupallisen voiton saamiseksi luodusta kulttuurista täytyy puuttua ”tiettyä aitoutta”, vaikka se ”esittäisikin aitoja tunteita” [lainausmerkit Frithin]. (Emt., 46.) Markkinoiden vaikutuksesta tuotannon laatuun Frith huomauttaa, että markkinat rajoittavat taiteellista vastakaikua ja sen takia massakulttuurin arvio maailmasta on triviaali.

”Sellainen kulttuuri turmelee tunteen; se ei vaadi käyttäjältään mitään, mutta kutkuttelee heitä tähdillään, keskinkertaisuuden imartelullaan, myytillään massakuluttajista tavallisena ihmisenä. [--] Massataidetta tuotetaan voiton saamiseksi ja voiton tavoittelu määrää sen muodon ja sisällön. Ongelma on selittää kulttuurista kulutusta, selittää kansantaiteen korvautuminen viimeisen sadan vuoden aikana massataiteella. Vetoaminen mainostamisen voimaan, markkinoiden manipulointiin ei riitä: massakulttuuriset ratkaisut ovat ’väärä’ mutta tarpeet, joihin ne ovat vastaus, ovat todellisia.” (Emt., 47.)

Yksi suuri ero 1960-luvun massakulttuurikeskustelussa aikaisempiin vuosikymmeniin olikin se, että ymmärrettiin kulttuuristen tekstien analysoinnin mahdottomuus ilman niiden lukijoiden huomioimista (emt., 52). Nummi kirjoitti useita artikkeleita pohtien juuri kotien musiikin kulutuksen kenttää ja uuden tekniikan vaikutuksia siellä, mm. *Kodin kuvalehteen*. Nummi halusi uskoa uuden tekniikan sivistävään voimaan jokaisessa kodissa. Tämänkaltaista optimismia oli jo 1930-luvulla: filosofi Walter Benjamin uskoi ”taideteoksen myönteisiin vaikutuksiin massamonistuksen aikana. Massamonistuksen tekniikka on edistysellinen voima, keino jolla taiteen perinteinen arvovalta ja ’aura’ särkyvät” (Frith 1988, 52).

Bourdieu’n mukaan historiaa luo usein menneisyyden vastainen reaktio. Ajan problematiikka ei hänen mukaansa ole muuta kuin niiden suhteiden kokonaisuus, joita asemalla on muihin asemiin ja tähän liittyen muihin kannanottoihin. ”Kun uusi taiteilija tai koulukunta saapuu kenttään sen esittämät teesit joutuvat taistelun kohteeksi.” (1987, 148.) Vuoden 1966 massakulttuuridebattiin osallistuneet ilmaisivat usein jo artikkeliansa otsikoissa kenen mielipiteeseen eli asemaan kirjoittaja erityisesti halusi kohdistaa kritiikkinsä. Bourdieu’lta kysyttiin miksi hän ei mielellään puhu musiikista, ja hän vastasi, että musiikista puhuminen kuuluu kaikkein pisimmälle viedyimpiin intellektuaalisiin esitystilanteisiin.

”Ei ole mitään muuta mikä mahdollistaisi samassa määrin kuin musiikkimaku oman ’hienouden’ osoittamisen, ei mitään jonka avulla voisi tulla erehtymättömämmin sijoitetuksi. Musiikki on, jos niin voidaan sanoa, kaikkein henkevin hengen taiteista ja rakkaus musiikkiin on ’henkevyiden’ takuu.” (Emt., 137.)

Samassa haastattelussa hän muotoilee ajatusta siitä, miksi on niin tärkeää, että kulttuuriteosten sosiologinen tutkimus ottaa kohteekseen koko suhteiden kentän. Tämä kenttä sisältää ei vain suhdetta taiteilijan ja muiden taiteilijoiden välillä, vaan myös niiden väliset suhteet jotka ovat mukana teoksen tuotannossa tai ainakin sen sosiaalisen arvon luomisessa (kriitikot, mesenaatit, media). Suomalaisessa vuoden 1966 massakulttuuridebatissa etsittiin omien asemien lisäksi uusille kentille määritelmiä ja sisältöjä. Monia muutoksia oli tapahtumassa musiikkikentällä, yksi suuri muutos tapahtui pedagogiikan ja tutkimuksen alueella, kun populaari-, kansan- ja etnomusiikki tulivat pedagogisiin ohjelmiin myös korkeakoulutasolla. *Oulunkylän pop- ja jazzmusiikkiopisto* perustettiin 1972, *Sibelius-Akatemian jazzmusiikkiosasto* 1983 ja sen kansanmusiikkiosasto 1984).

Huoli massakulttuurin haitallisista vaikutuksista näyttää viime vuosikymmenten aikana laantuneen (Alasuutari 2001, 134). Esimerkiksi television laatukanavat tuottavat sitä kulttuuria ja sivistystä massoille, jota 1960-luvulla toivottiin. Massakulttuurin tutkimus on kuitenkin edelleen tärkeä väline hahmottaa suuria kulttuurin ja vallan rakenteita. Lisäksi 1960-luvun jälkeen on syntynyt kokonaan uusi tutkimusalue, internet. Bertolt Brecht totesi jo vuonna 1931: ”Kirjallisen tuotteen teknistäminen on välttämättömyys.” (Balme 2014, käänös Pirkko Koski 2015).

Säveltäjä, professori Mikko Heiniö pohtii *Musiikki*-lehden artikkelissa (1984:1, s.13-19) kysymystä: ”Miksi tutkia säveltäjien lausuntoja...?”. Hän muistuttaa siitä, että ”kielen roolin tähdentäminen historiallisessa tutkimuksessa [- -] ei ole mitään uutta. Sen sijaan muusikkojen piirissä – jossa on aina voitu paeta sävelmaailmaan [- -] ”. Ajatus pakenemisesta on mielenkiintoinen. Se sisältää kysymyksen siitä, paljonko ’taiteen tekemisen’ käsitteen varjolla sallitaan, tarkemmin sanoen ohitetaanko joitain tärkeitä argumentteja vain sen takia, että taiteentekemisen alueella ei

tarkoitushakuisista syistä johtuen katsota tarpeelliseksi tutkia yleiseksi määriteltyjen normien käyttöä. Heiniö lainaa Ottar Dahlia: ”Yhteiskuntaelämässä esitetään tavalla tai toisella historian väitteitä, hyvin usein niitä käytetään väärin tutkimuksen näkökannalta tarkastellen [- -] Näistä premisseistä lähtien tutkimus saa tärkeän sosiaalisen funktion: väärinkäytön vastustamisen.” Puhuessaan väitöskirjastaan (*Innovaation ja tradition idea* 1984) Heiniö toteaa: ” [- -] musiikki vaikuttaa sitä koskevaan kielenkäyttöön, mutta tämä vaikuttaa puolestaan edelleen musiikkiin.” [Yhtä hyvin musiikki-sanalle voitaisiin asettaa esim. sana teatteri.] Edelleen Heiniö toteaa: ”Kirjoitus voi reaktiona tai virikkeenä olla osa musiikinhistoriallista tapahtumasarjaa eikä pelkästään ilmaisu säveltäjän ajattelusta ja tavoitteellisesta toiminnasta.” (1984, 16.) Juuri siksi vuoden 1966 debatti on erinomainen ikkuna suomalaiseen kulttuurihistoriaan.

Keskustelu oli siis osa instituutioitten muutokseen johtanutta kehitystä Suomessa. Mitä muuta tapahtui seuraavalla vuosikymmenellä, jatkuiko vilkas keskustelu? Lehmannin kirjan suomennoksessa on esipuhe, jonka on kirjoittanut Timo Heinonen (”Draamallisen teatterin jälkinäytös?”). Siinä hän kuvaa seurannutta 1970-lukua Suomen kulttuurielämässä seuraavasti:

”Vasemmistolaisesti suuntautunut yhteiskunnallinen realismi dominoi niin taidekeskustelua kuin kulttuuripolitiikkaa. Modernille ajattelulle leimallisesti se pyrki kieltämään olemassaolon kilpailevilta muodoilta. Teatteri pysyi draamallisuudessaan, joskin aiempaa ehkä dialektisemmassa sellaisessa. Tuona aikana yhteisöllisen taiteen tekeminen miltei edellytti yhteisesti jaettua arvopohjaa ja identiteettiä. Manikealaisesti kysyttiin: ”Kenen joukoissa seisot...?” Edellä kuvatussa ilmastossa happi ei riittänyt elitistisiksi koetuille ilmaisumuodoille.”
(Lehmann 2009, 25.)

Toinen 1970-luvulle ominainen piirre oli mediakentän voimakas laajentuminen, samoin sen arkipäiväistyminen. Se vaikutti keskusteluun positiivisesti, koska itsestään selvyiksi alettiin helpommin kritisoida. Ei-kyseenalaistettuja sääntöjä ja asenteita alettiin useammin kyseenalaistamaan. (Emt., 51 – 52.)

4. *SUOMI 99 – REVYY*

4.1. *Kairo* -ravintolan musiikkiteatterihistoria

Kotkalaisessa *Kairo*-ravintolassa on tehty musiikkiteatteria *Kotkan kaupunginteatterin* produktiona vuodesta 1986, jolloin 15.1. ensi-iltansa sai ohjaaja, myöhemmin teatterinjohtaja Anita Myllymäen ideoima ja ohjaama *Maratontanssit (Ammutaanhan hevosia)*. Se sai suuren suosion. Sitä seurasi 1992 *Albatrossi ja Heiskanen, Juha ”Junnu” Vainion* kappaleisiin perustuva laulunäytelmä, jota esitettiin yli 300 kertaa. Siitä lähtien ravintola *Kairo* on ollut vahva osa Kotkan teatteri- ja musiikkielämää. Vuonna 2003 tuotettiin ohjaaja, teatterinjohtaja Kari Arffmanin työryhmän itse käsikirjoittama revyy (*Kairorevyy*), ja sen suuren suosion jälkeen ”*Kairorevyy episode 2*” vuonna 2005. Suomen täyttäessä itsenäisenä valtiona 100 vuotta 2017 päätettiin juhlarevyy tuottaa samalla tavalla.

Revyy- ja kabareeperinne tuli Suomeen alun perin ruotsinkielisen teatterikentän kautta 1900-luvun alussa. Siihen yhdistyi 1960-luvulla Suomeen saapunut brechtiläinen teatterinäkemys, joka otti kantaa yhteiskunnallisiin tapahtumiin sekä saksalaisen kabareeperinteen (ns. poliittinen kabaree). Saksassa ja Ranskassa kabareet olivat perinteisesti suunnattu älymystölle ja niissä oli korkeatasoisemmat tekstit kuin revyyissä. Suomessa ei tällaista erontekoa ole juurikaan tehty. Satiirinen kabaree kukoisti suomenruotsalaisessa teatterissa 1950-luvulla ja matka Ylioppilasteatterin 1960-luvun yhteiskuntakriittisiin tuotantoihin oli jo maantieteellisestikin lyhyt. Satiirinen kabaree oli suomenruotsalaisessa kulttuurissa 1950-luvulla ”keskeinen varaventtiili, yhteisten ongelmien ja ristiriitojen purkaja”. (Rautiainen 2001, 88.)

4.2. *Suomi 99* -revyyprojekti: luova prosessi – tie näkyväksi

Tässä tutkielmassa kartoitetaan mekanismeja, jotka vaikuttavat luovan työn tekijään projektissa, joka toteutetaan yhteistyössä työryhmän ja yleisön kanssa. Kulttuurin sisällöntuotannossa toimii vuorovaikutus, jonka eri muotoja kartoitan. Jos kutsumme viihdemusiikkia tässä yhteydessä massamusiikiksi, massoilta kysytään tämän revyyyn

yhteydessä suoraan mitä musiikkia he haluavat kuulla, yleisötyön avulla. Vaikka kaikki toiveina kerätyt musiikkikappaleet eivät lopulliseen produktion päädykään, tarkastelen koko kerättyä toivemateriaalia, myös tekijöiden itsensä valitsemaa. Erona kahteen aikaisempaan mainittuun revyyseen on se, että kaikki käsikirjoitusryhmän jäsenet eivät ole itse esiintymässä. Suunnitelmissa oli alkuvaiheessa kaikkien esitettävien musiikkikappaleiden kerääminen yleisöltä, mutta käytännön syistä päätettiin ensin rajoittaa toivekappaleet yhteen osastoon. Käsikirjoittajien ja yleisön välistä vuorovaikutusta pyrin kuvaamaan haastattelemalla ja tutkimalla medioista löytyvää reseptiota. Käsikirjoittaja taas pohtii kirjoittaessaan ympäröivää arvomaailmaa ja jo etukäteen mahdollista reseptiota (vrt. luku 2). Diskurssianalyysin keinoin voidaan kuvata tätä näkymätöntä prosessia. *Suomi 99 -revyy* käy siis vuoropuhelua ympäröivän todellisuuden kanssa, ja kysymys onkin, onnistuuko se siinä? Milloin esittävä taide onnistuu kiteyttämään jotain olennaista ajasta ja ihmisistä ja ennen kaikkea: tuleeko se ymmärretyksi vastaanottajan taholla? Mikä on katoavan esitystaiteen merkitys digitalisoituneessa todellisuudessa? Vuodesta 1966 on kulunut 50 vuotta ja juuri mediatekniikan osalta ero nykyiseen on hyvin suuri ja vertailu mielenkiintoista. Onko median muutos muuttanut taiteen tekemisen ehtoja? Onko ihmisen tajunta räjähtänyt – vai kaventunut? Onko yhteiskunnan ”viihteistyminen”, josta niin paljon keskusteltiin 1960-luvulla edennyt niin pitkälle, että ”taide vastaan viihde” -keskustelua ei enää ole?

Teatteriesityksen materiaalin keruu yleisöltä on ns. dokumenttiteatterin perusidea. Materiaali (haastattelut, tarinat) kerätään rajatulta ihmisryhmältä (esim. ikä tai ammatti yhdistävänä tekijänä). Sen jälkeen dramaturgi muokkaa aineiston esitettävään muotoon ja teatterin työryhmä toteuttaa esityksen. Näin dokumentoidaan yhteisön kollektiivista muistia. Luvussa 3 sivutaan *Ylioppilasteatterin* vuoden 1966 *Lapualaisoopperan* ensi-iltaa. Siitä syntyneessä keskustelussa ohjaaja Ralf Långbacka huomauttaa, että hänen mielestään *Lapualaisooppera* on dokumenttiteatteria ja viittaa Ruotsista Suomeen tulleen perinteeseen. (Junttila 2012, 73.)

Kanadassa dokumenttiteatteria on käytetty luomaan kansallista ja paikallista näyttämökieltä. Siinä kanadalaisten esikuvana on ollut englantilaisen Peter Cheesemanin (1932 – 2010) teatteri, jossa haastattelujen lisäksi on dokumentoitu

yhteisön musiikillista maailmaa. Cheesemanin tavoite oli ”luoda itse oma materiaalimme tutkimalla dokumentaarisesti yleisön historiaa”. (Junttila 2012, 88.) Hänen mukaansa ”yhteisö keskustelee usein itsensä kanssa paikallislehden tai -radion välityksellä, mutta yleensä nämä välineet ovat vääristeleviä peilejä” (emt., 96). Dokumenttiteatterille on ominaista voimakas ”tunnistamisen tunne” joka syntyy yhteisestä siteestä näyttelijän ja yleisön välillä, koska ”haastateltavat ovat antaneet omastaan” (emt., 178 – 179). Voidaankin kysyä, onko dokumenttiteatterin synty ja suosio ainakin osittain johtunut siitä, että digitaalinen aikamme on synnyttänyt suuren tarpeen löytää kenttä, jolla ihminen voi tärkeällä ja suoralla tavalla kohdata toisen ihmisen, tässä ja nyt.

Suomi 99 -revyy sai virallisen lähtölaukauksen 16.3.2016, jolloin yleisötyöprojektiin kuuluva musiikkitoiveiden ”viestikapula” lähetettiin matkaan eri työyhteisölle Kotkan *Motonet* -liikkeessä. Perusteltujen musiikkivalintojen (joiden teemana tuli olla ”Suomen syntymäpäivät”) lisäksi toivottiin huomioita suomalaisen äänimaailman historiasta (mainos- ja tunnusmusiikkeja). Projektin taustaa kartoitettiin 24.2. SWOT-analysillä (kartoitetaan vahvuudet, heikkoudet, mahdollisuudet ja uhat). Sen purku tapahtui 2.5., joka oli myös käsikirjoituspäivä. Tekniikan aloituspalaveri oli 17.5. ja ensimmäinen tekstien esittelypäivä 23.5. Tekniikka vastasi kyselyyn ajatuksistaan projektin suhteen viikolla 21. Kevätkauden työrupeama päättyi käsikirjoituspäivään 9.6.

Alustaviin kysymyksiini en juuri saanut työryhmältä vastauksia, joka johtui varmasti siitä, että ennen kesälomaa ei vielä tehty paljoa työtä syksyn produktion eteen. Kysyin tekijöiltä tekstin tuottamisen alkuprosessista, mistä ideat tulevat alun perin ja kokeeko kirjoittaja, että jotkut sisäiset estot tai pelot saavat hänet sensuroimaan omaa tekstiään. Myöhemmin, kun ensi-iltaan oli aikaa kolme viikkoa, oli työryhmällä jo paljon enemmän kokonaiskuvaa prosessista. Seuraava lause kiteyttää ryhmässä tehdyn käsikirjoituksen merkityksen: ”Tätä käsikirjoitusta ei olisi pystynyt etukäteen ajatuksen tasolla käsikirjoittamaan, sillä tämä on koko työryhmän yhteisten ajatusten, mielipiteiden ja tuntemusten luomus. Jokaisella meistä on persoonallinen, oma huumorintaju ja jokainen on saanut tuoda sitä esiin, mutta samalla on täytynyt tajuta milloin pitää olla hiljaa.” (käsikirjoittajan vastaus kyselyyn 25.10.) Ajallemme

tyypilliseen tapaan revyyyn sisältö on usein medioitten sisällön kommentointia, joko ohjelmaformaatteja tai henkilöitä kommentoiden tai kritisoiden. Se on oletusarvoisesti yhteisön yhteistä tajunnan kenttää. Poistoihin johtaa pelko siitä, että muut eivät ymmärrä huumoria. Kysymykseen siitä, vaikuttaako vastaanoton ennakointi tekstiin etukäteen, kaksi vastasi kyllä ja kolmas vastasi, että ”pitää tiedostaa keitä on yleisössä, mutta yleisöä ei pidä pelätä, sen ne aistivat ja silloin lavalla jää alakynteen” (ks. ed. viite). Tekstiä revyyseen tuotettiin myös improvisaatioiden pohjalta, jolloin syntyvää tekstiä kirjattiin ylös. Syyskuun (20.9.) tilannekatsauksessa alkoi jo kiteytyä päälinja, jolla suomalaisuutta tulitaisiin käsittelemään. Oli jo aikaisemmin sovittu, että revyyistä ei tule historiallinen katsaus. Pääpaino ja tarkastelun lähtökohta olisi selkeästi nykyhetkessä, siis Suomen täyttäessä 100 vuotta. Suomessa asuvien ihmisten sielunmaisemaa, ajatuksia ja tekoja lähdettäisiin tarkastelemaan verbien kautta. Lisäksi revyyiltä odotetaan paikallisuutta, joten näkökulmasta tulisi eteläsuomalainen.

Alkuvaiheessa tehtiin työryhmän kesken SWOT-analyysi. Sen tulokset keskittyivät tilan (ravintolan) ja yleisöpohjan (odotusten) pohdintaan. Työryhmässä oli mukana useita henkilöitä, joilla on jo pitkä työhistoria kyseisen tilan käytössä teatteriesityksiin, mikä koettiin suurena vahvuutena. Vahvuuksiksi koettiin myös yleisökontaktin läheisyys ja välittömyys. Toisaalta juuri tilan muoto tuo heikkoudeksi sen, että osalta paikoista on huono näkyvyys salin ollessa täynnä. Mahdollisuuksia tilalla on paljon, yleisölle voidaan tarjota esityksen lisäksi erilaisia räätälöityjä ”paketteja”, joita varsinkin ryhmät suosivat. Tila on perinteikäs ja tunnettu, ja sillä on värikäs historiansa entisenä merimieskapakkana. Sitä onkin käytetty monen tuotannon kehyksenä ja lähtökohtana. Pieni työryhmä mahdollistaa nopeat päivitykset tekstiin ja produktion runkoon tarvittaessa. Ravintolateatteritoiminta kasvattaa myös *Kotkan kaupunginteatterin* katsojalukuja. Uhka viihteen tuottamisessa on aina tietysti se, että huumori ei saa yleisöä reagoimaan positiivisesti. Ajalle tyypillinen uhka teatteritoiminnan suhteen on se, että teatterissa perinteisesti käyvä sukupolvi väistyy ja nuorin sukupolvi ei enää opi käymään teatterissa. Harveneva yleisö taas johtaa resurssipulaan koko ajan vähenevän julkisen tuen kanssa. Yhteiskunnassa vähenevät resurssit aiheuttavat huolta palveluiden säilymisestä, ja ensimmäisenä vähennyslistalla ovat aina henkiset- eli kulttuuripalvelut, koska siellä vähennykset saavat aikaan vähiten vastalauseita. Yleisö jää yhä useammin

kotiin medioiden pariin. Tutkimisen arvoinen asia voisi myös olla se, kuinka paljon yleisö tällä hetkellä jää kotiin vain sen takia, ettei halua liikkua iltaisin kodin ulkopuolella. Teatterissa se on jo alkanut johtaa perinteisten näytösaikojen osittaiseen aikaistamiseen ja päivänäytösten lisäämiseen.

Musiikin ja äänimaailman suhteen sovittiin alustavasti jo ensimmäisissä palavereissa, että haetaan mahdollisimman persoonallista ja ”omaa kieltä”. Tämä koskee sovituksia ja musiikkidramaturgiaa, koska varsinaiset musiikkikappaleet ovat jo olemassa olevia. Tilanpäivityksessä 20.9. alkoivat linjaukset myös musiikin suhteen olla selviä. Ensinnäkin todettiin, että musiikkitoiveiden kerääminen yleisöltä ei ollut toteutunut odotetusti. ”Viestikapula” oli kesän aikana pysähtynyt, eikä se ollut useista kehotuksista huolimatta edennyt. Yksi työryhmän jäsenistä oli jo valmistanut kaksi musiikkinumeroa yhdistämällä tunnetun kappaleen musiikin toisen tunnetun kappaleen sanoihin. Näin syntyivät seuraavat musiikkinumerot: The Queen -yhtyeen kappale ’Somebody to love’ *Finlandia-hymnin* sanoihin ja Anton Brucknerin *Locus iste* -kuoroteos Eppu Normaali-yhtyeen ’Tuhansien murheellisten laulujen maa’ -kappaleen sanoin. Sinänsä ”matalan” ja ”korkean” kulttuurin sekoittaminen tällä tavoin ei ole uutta. Theodor W. Adorno muistuttaa siitä, että esimerkiksi hengellisiä tekstejä on sekoitettu maallisiin melodioihin jo keskiajalla (1976, 21). Suomen maakuntalaulut sovitetaan kukin uuteen musiikkigenreen, jonka katsotaan kuvaavan kyseistä aluetta. *Syksyn sävel* -kilpailun tunnetuimmista kappaleista tehtäisiin potpuri. Adornon mukaan popmusiikin sosiaalinen rooli perustuu tunnistamiseen ja samaistumiseen. Hänen mukaansa ”hitit” ovat oikean tuntemisen korviketta, kanavoivat tunteita ja toimivat niiden sijaisina. Näin ollen niin sanotut ”toivehitit” ovat persoonallisuuden kanavointia. (Emt., 26 – 27.) Sekä maakuntalaulut että suomalaiset hitit edustavat nostalgiaa, jonka merkitys Adornon mukaan on palata menneeseen aikaan, joko todelliseen tai toivottuun. (Emt., 36.) Kaikenlaiset kilpailut, jotka popmusiikkiin liittyvät, saavat Adornolta kovan tuomion: ”Kilpailut antavat valheellisen kuvan siitä, että juuri hittimusiikki on sitä, mitä kansa haluaa, vaikka se on itse asiassa manipuloitu sitä haluamaan.” (Emt., 35.)

Koska musiikkimateriaalin kerääminen yleisöltä ei yrityksistä huolimatta onnistunut, jäi musiikkivalintojen tekeminen työryhmälle. Aikaisemmin mainitsemiäni yhdistelmä-kappaleita lukuun ottamatta suurimman osan kappalevalinnoista teki ohjaaja. Kaikki vastanneet työryhmän jäsenet sanoivat jonkun toivomansa musiikkikappaleen jääneen pois. Kapellimestaria ja sovitusten tekijää Ari Ismälää haastattelin 24.10. Haastattelussa hän vastasi suurimman osan kappaleista siis olleen toimeksiantoja. Genrejen joukkoon hän olisi vielä lisännyt metallimusiikin, joka on hänen mukaansa ”Kotkan kaupungille ominaista”. Revyyän oman musiikillisen kielen tavaramerkiksi tuli ”balkanilaisuus” (muusikot oli myös puettu ”bulgarialaisiksi”). Erikoisia soittimia lisättiin äänimaailmaan, mukaan tuli ukuleleja ja afrikkalainen *berimbau*-soitin. Ajatuksena oli se, että nykyinen monikulttuurisuus kuuluisi musiikissa. Avainsanoja sovitusten tekemisessä olivat myös rehvakkuus ja pelimannihenki. Myös yleisön yllättäminen oli tärkeää: tahtilajit saattavat olla tuttuun kappaleeseen ”väärä”, jopa niin pitkälle, että tunnistamiseen menee vähän aikaa. Valintojen taustalla oli usein pelkästään teksti. *Syksyn sävel* -potpurin alkuun on sovitettu neljä eri kappaletta päällekkäin. Maakuntalaulu -potpurissa on käytetty myös kansanlaulujen pätkiä, yhtenä tekniikkana on yhdistää yksi fraasi kahden sellaisen kansanlaulufraasin puolikkaasta, joiden sanat sopivat yhteen, esimerkiksi ”taivas on sininen ja valkoinen suloisessa Suomessamme”. Yhteen kappaleista, johon oli valmiina vain teksti, tilattiin ”jotain kamalaa” musiikkia. Lisäksi välimusiikkeina on tunnusmusiikkeja eri televisio-ohjelmista eri vuosikymmeniltä. Yhtyeen ”omaksi hetkeksi” valikoitui Focus -yhtyeen kappale ’House of King’, jonka sointimaailma tuo mieleen suomalaisen 1970-luvun progressiivisen rockmusiikin. (Ismälän haastattelu 25.10.)

Työtavoista sovittiin aluksi se, että kollektiivisessa esityksen rakentamisessa on tärkeää suostua epävarmuuteen poikkeuksellisen työtavan – muuhun laitosteatteeritoimintaan verrattuna – vuoksi. Kaikki uudet näkökulmat ja ideat toivotettiin tervetulleiksi. Samoin painotettiin rehellisyyttä ja suoruutta, joka tarkoittaa ratkaisukeskeisyyttä. Tärkeää on myös pitää huolta siitä, mitä viestitään työryhmän sisällä ja siitä ulospäin (ohjaajan kokoava ohjeistus sähköpostitse). Näyttelijöiden kannalta tärkeäksi avaukseksi muodostui puvustopäivä 19.9., jolloin näyttelijät saivat hakea hahmoja puvustosta. Jokaisella oli assistentti, joka avusti vaatteiden hakemisessa. Työlle tuli yhteiset

suuntaviivat ohjaajan laatimien nimikkeitten avulla. Ensimmäinen tehtävä oli *random* -hahmo, siis ilman mitään ohjeistusta. Sen jälkeen oli kaksi kaikille pakollista tehtävää. Joukossa oli kansanperinteen hahmo, kilpailija, harrastaja ja asiantuntija. Tekstin tilanne 20.9. oli se, että ensimmäinen lukuharjoitus voitiin tehdä teatterin johtajan ja markkinoinnin henkilöstön ollessa läsnä. Ensimmäisen luvun jälkeen ohjaaja antoi vielä aikaa kaksi viikkoa tekstin muokkaamiseen. Keskustelua käytiin siitä, mille saa nauraa, mikä onkin revyyyn ja kabareen peruskäsitteistöä. Huomiota kiinnitettiin myös siihen, että alkuperäismateriaalin tulee olla tarkkaa, koska asiavirheitä ei saisi päästää tekstiin. Sen kaltaiset virheet vievät helposti huomion epäolennaisiin asioihin ja näkyvät nopeasti negatiivisena palautteena.

Ensimmäinen tekstin kokonainen läpimeno oli 22.9. näyttämöllä, se siis ”käveltiin läpi”. Lähinnä se oli tarkoitettu tekniselle henkilökunnalle yleisten linjojen hahmottamista varten. Sovittiin yleisöpalautteen keräämisestä kyselykaavakkeilla. Valokuvauspisteessä katsojat saivat kuvata itseään sitä varten valmistettua taustaa vasten ja paikalla olisi myös rekvisiittaa kuvauskäyttöön. Kysymykset tulisivat olemaan seuraavan suuntaisia: kuvaako tämä revyy mielestäsi hyvin elämää tämän päivän Suomessa? Minkä lahjan antaisit 100-vuotiaalle Suomelle? Seuraavalla viikolla muutamaa kokonaisuutta testattiin paikalle kutsutulla koeyhteisöllä.

Lehmannin mukaan poliittinen revyy on vanhentunut käsite, koska poliittinen diskurssi on siirtynyt medioihin. Teatterin poliittinen panostus ei liity enää aiheisiin, vaan havaitsemismuotoihin. Yhteyden tunne, joka syntyy esitystilanteessa, on tervehdyttävää, koska internet-aikamme on näennäisesti osallistavaa mutta todellisuudessa irrallistavaa. Maailman havainnointi ja vastuullistamisen etiikka nousee tällöin teatterin merkityksellistäjäksi. (2009, 422 – 423.) Usein kysytäänkin, johtuuko lisääntynyt välinpitämättömyys ja irrallisuuden tunne siitä, että olemme samanaikaisesti yhteydessä kaikkeen ja samalla etäällä kaikesta.

4.3. Reseptio

Tarkastelen tässä lehdistön reseptiota koskien kolmea tarkastelemaani revvy-esitystä ravintola Kairossa. Ensimmäinen revvy sai ensi-iltansa 19.3.2003. ”Revvyyn teksti on teatterin omaa tuotantoa, ja ehkä tästä syystä yleisölle välittyy aito tekemisen riemu ja näyttelijöiden välisten kemioiden yhteen sopiminen” kommentoi *Anjalankosken sanomat* ja jatkaa: ” [- -] ja mikä hauskinta, sketsit ovat päivitettyjä” (Wilén-Virnes 2003). *Kymen Sanomissa* ollut etukäteisesittely kertoi revyyestä seuraavasti: ”Muitakin Kotkan enemmän tai vähemmän tunnettuja kohteita taitaa revvy käsitellä” ja toteaa sen olevan ”oma juttu omalle porukalle”. Tekstistä luvataan, että ”käsikirjoitus ei todellakaan ole mitään juontoja ennen seuraavaa kappaletta” (Taussi 2003a). Varsinainen arvio ensi-illasta toteaa seuraavaa: ”*Kairo-revvy* on nokkela ja ajan-kohtainen. Kotkalaiset ovat tehneet kotkalaisen revvyyn. Aiheiden kotkalaisuus on valtakunnallisestakin julkisuudesta tuttua, niin että avautumattomien sisäpiirin vitsien pelko on turhaa.” Päivi Taussi jatkaa: ”Osan heitoista saa Kotkan kulttuuri- ja muu politiikka. [- -] Revvy on viihdettä, eikä siltä ole järkeä odottaa syvällistä totuuden puhumista. Silti Kairon ensi-ilta pystyi olemaan järisyttävästi tietoinen muun maailman tapahtumista. Sellaisista kappaleista kuin Pave Maijasen ’Pidä huolta’ ja Juice Leskisen ’Musta aurinko nousee’ ja Marc-Antoine Charpentierin ’Kun rakkaus kerran voittaa’ levisi ravintolasaliin Irakin sodan syttyminen. [- -] *Kairorevvy* ei yhtään kalpene tunnetumpien kilpailijoiden, kuten *UIT:n* rinnalla. Päinvastoin.” (Taussi 2003b.) *Kouvolan Sanomat* arvioi esitystä seuraavasti: ”Huumorin juurta ei siis etsitty rapakon takaa, vaan hulluimmatkin ja yliviedyimmätkin hahmot ovat kotoisia ja tunnistettavia valtakunnan kärkiparia myöten. [- -] Huumorin koukut nappaavat myös nopeasti älyn puolelle, mistä kiitos tekijöille.” (Markkanen 2003.) *Viikko eteenpäin* arvioi: ”Musta aurinko peitti Persianlahden ja sen kautta koko maan piirin, kun USA:n ja Britannian armeijat hyökkäsivät Irakiin revvyyn neitsytmatkaa seuranneena aamuna. *Kairorevvy* ei ole mielenosoitus sotaa vastaan. Se on taideteos ajassa ja ajan hengessä. Se on elämys joka kohtaa ihmisen, kuulijansa tutulla maaperällä tässä ja nyt. [- -] musiikki-tarjottimella on monenlaisia herkkuja maailmanhiteistä oman kaupungin poikien (Vainio ja Lavi) sekä kansallisten viihdesäveltäjien (Jaakko Salo, Lasse Mårtenson, Pave Maijanen, Petri Laaksonen ja Juice Leskinen) tuotantoa ja vielä maailmanviihdettä

mausteena. [- -] Kairo-alukselta löysin viihdeteatteriesityksen, jollaista olen vuosia mankunut kuin kissa haileja.” (Hynninen 2003.) *Loviisan sanomat* kirjoittaa: ”Älyn ja älyttömyyden, viisauden ja hölmöyden yhteensovitus hupimielessä luo satiirista särmää. [- -] nostalginen musiikkikavalkadi [- -] miellän Kotkan kaupunginteatterin esityksen helsinkiläisen *UIT:n* eli *Uuden iloisen teatterin* veroisena, tasoltaan vähintään samalle kalkkiviivalle asetettuna musiikki-ilotteluna.” (Schroderus 2003.)

”*Kairorevyy episode 2*” sai ensi-iltansa 18.3.2005. Odotukset olivat suuret edellisen *Kairo* -revyy menestyksen vuoksi. Jo ennen ensi-iltaa olivat kevätkauden kaikki 13 näytöstä loppuunmyytyt ilman minkäänlaista markkinointia (*Poiju* 22.3.2005). Ennakkoesityksessä esityksestä kerrottiin seuraavaa: ”Musiikilla tunnelmoiva ja sanan säilällä iskevä revyy on perusolemukseltaan purevaa satiiria, joka löytää aiheensa ajankohtaisista tapahtumista ja ihmisistä.” Haastattelussa ohjaaja Kari Arffman sanoo: ”Kun teatterin tekijät tekevät teatteria itse eivätkä toteuta draamakirjailijan ja ohjaajan näkemyksiä, siitä syntyy oma henkensä.” (Moilanen 2005.) Varsinaista ensi-iltaa *Kymen Sanomat* kommentoi seuraavasti: ”*Kairorevyy episode 2* on käsikirjoitukseltaan ja toteutukseltaan vieläkin julkeampi kuin ykkönen. [- -] Loukkaantuukohan joku? Revyyyn luonteeseen kuitenkin kuuluu ilkamointi ja annoksittain satiiria. [- -] Itseäni kahden tunnin silmät vesissä kikattaminen virkisti tuntuvasti. [- -] Kotkan kaupunginteatterilla on erinomainen revyy-porukka. Löytyneekö Suomesta vastaavaa? Ei ole kuulunut eikä näkynyt. Yksittäisinä laulajina kaikki edustavat kiitettävää musiikkiteatteritasoa, ja yhteissoinniltaan kvintetto on kaunis ja harmoninen. [- -] Hyvin valittuja lauluja on yli 20.” (Depner 2005.) *Loviisan sanomat* kommentoi seuraavasti: ”Brechtä lainaten voisi sanoa, ’vanhoilla haarukoilla syödään uutta lihaa’, sillä esityksen käsikirjoittajat haarukoivat terävästi Kotkan kulttuurivainioilla käyskentelevien lihallisten päättäjien aivojen ajankohtaisia tuotoksia. [- -] Uutta ja ansiokasta on yhteiskunnallisiin ja kunnallisiin epäkohtiin puuttuminen, minkä miellän teatterin alkuperäiseksi tehtäväksi.” (Schroderus 2005.) *Eteenpäin* -lehti kirjoittaa: ”Teksti on kotkalaista ja maakunnallista [- -] lähtökohta takaa myös sen, että kässäriä [käsikirjoitusta] voi muuttaa ja takertua myös päivänkohtaisiin uutisiin kuten poppoo teki jo ensi-illassa [- -] ovat parhaimmillaan, kun he noukkivat arkista puhetta ihmisten elämästä. [- -] Kairon kakkosrevyyssä on musiikilla tärkeä osuus esityksen

viihdyttävyyteen. Esitettäväkseen tiimi on valinnut takavuosien tunnettuja hittejä, joissa on sekä kaihoa että hulvatonta bailaamisen meininkiä. [- -] Hämmäntävää on muuten havaita, että sellaisetkin takavuosien ällötykset kuin 'Sukkula Venukseen' tai 'Laulumme soi' [YMCA] tempaavat mukaansa, kun ne sopivasti maustaen osaksi harmitonta ilottelua tupataan." (Hämäläinen 2005.)

Adorno halusi muistuttaa, että on tärkeää erottaa yleisön mielipide virallisesta kritiikistä. Julkinen kritiikki on keskustelua taiteesta, kun taas toisaalla on taiteen todellinen vaikutus ihmisiin. Kritiikki kuitenkin vaikuttaa ihmisiin samalla, kun se käänteisesti vaikuttaa tuotettuun taiteeseen ja saattaa jopa muovata sitä. Taide ottaa roolia vallitsevasta ideologiasta pyrkien sosialisatioon eli miellyttämiseen. (1976, 138.) Kompaktissa, pienessä yhteisössä, jossa on vähän erilaisia mediankanavia, voi kritiikillä olla suuri vaikutus. Usein teatteriesityksen myynti perustuu ennako-odotuksiin, jolloin kritiikin vaikutus näkyy vasta pidemmällä aikavälillä, kuten revyiden kohdalla Kotkassa, kun ensimmäiset kuukaudet on loppuunmyyty jo ennen ensi-iltaa.

Ensi-iltaviikolla seurasin kolme koe-yleisölle esitettyä harjoitusta, sekä ennako-esityksen ja ensi-illan. Jaoin kyselylomakkeita, keräsin ne esityksen jälkeen ja tein havaintoja yleisön reaktioista. Sain 121 vastausta kyselyyni. Johtuen otannan pienestä määrästä, voi yleisötutkimustani kutsua lähinnä kokeiluksi, jota voinee soveltaa tulevaisuudessa laajemmassa mitassa. Jo vuosia on taiteen tukirahojen jakoperusteita mietittäessä kehitelty ajatusta laadun ottamiseksi yhdeksi kriteereistä. Taiteen kohdalla laadun ja merkityksen mittaaminen on kuitenkin hyvin vaikeaa, ja laatukriteereitä muodostettaessa tulee keskustella asia perusteellisesti taiteen tekijöiden itsensä kanssa. Luvussa 2. mainitsemani selonteiden merkitys on perustelu tälle huomiolle. Palautteesta seuloin vastauksia siihen, kokiko katsoja näkemänsä kuvaavan Suomea sellaisena kuin katsoja itse sen näkee. Kaiken sen, mikä on yksinkertaisella hyvä/huono – kriteerillä kuitattu, olen jättänyt analyysini ulkopuolelle. Yleislinjasta totean sen, että vastauksista 77 vastasi kuvauksen olevan oikea ja hyvä, 21 vastasi sen olevan osittain paikkansa pitävä ja 9 ei pitänyt kuvausta oikeana. Vastaukset olivat nimettömiä, eikä niissä kysytty ikää eikä sukupuolta. Liitteissä olen kuvaillut kohtausten sisältöä ja avainsanoja sekä vastaanottoa esitystilanteessa.

Kuten aikaisemmin mainitsin, suurin osa kyselyyn vastanneista katsojista oli sitä mieltä, että revyyntantama kuva on oikea tai ainakin oikean suuntainen, ja oli erittäin tyytyväinen näkemäänsä. Suurin osa vastasi ensimmäiseen kysymykseen yksinkertaisesti kyllä, siis kuvaa hyvin elämää Suomessa. Yhdessä vastauksessa tekstin sanottiin kuvaavan elämää osittain, mutta musiikin erittäin hyvin. Samaa mieltä on katsoja, joka vastasi: ”musiikki, joo”. Musiikista mainittiin erityisesti sikermät positiivisesti. Runsaudesta ja monipuolisuudesta kertovat seuraavat kommentit: ”tuttuja elementtejä on paljon” sekä ”paljon olette saanut mahtumaan”. Kahta erilaista näkemystä edustavat ”ei kai se niin synkkää ole” ja toisaalta ”tätä Suomi tarvitsee”. Seuraavassa muutama perustelu sille, että katsoja ei ollut tyytyväinen näkemäänsä ja kuulemaansa: ”aika kohellusta, mutta ehkä kuvaa nykyaikaa” ja ”pakolaiskysymys tuntui tekijöille aralta” sekä ”ehkä vähän vanhahtava ja turhan raju”, ”jonkin kohtauksen tausta jäi avautumatta” ja ”lisää sivistystä”. Joku olisi kaivannut terävämpää yhteiskuntakritiikkiä: ”ei mitään älykästä yhteiskunnallista näkemystä”. Mielenkiintoista on, että toisaalla kaivataan yhteiskuntakritiikkiä ja toisaalla tekstiä pidettiin liian ”rajuna”. Kyseessä on erilaiset ennakko-odotukset revyyntsuhteen lajityypinä. Alkoholivitsit, jotka on perinteisesti liitetty suomalaisuuteen, todettiin muutamassa palautteessa jo aikansa eläneiksi. (ks. liite 3.)

Sanomalehtien vähenemisen vuoksi *Suomi 99* –revyy sai vain yhden, *Kymen Sanomissa* julkaistun kritiikin. Pienemmät paikallislehdet eivät kritiikkejä enää julkaise (tosin yksi paikallislehti otti yhteyttä ja kertoi, että ovat valmiita julkaisemaan kritiikkejä, jos teatteri lisää ilmoitustensa määrää kyseisessä lehdessä). Lehdistötilaisuudessa kerrottiin myös siitä, että revyy on osa tutkimustani (Palmu 2016). Arvio alkaa katsauksella suomalaiseen revyyperinteeseen ja toteamuksella: ”Ehkä digiaika on jättänyt ruostepurolaisuuden faksikaudelle” [tässä viitataan teatterineuvos Aulis Ruostepuron määritelmään revyyntlajityypistä]. Tekstin laadusta todetaan seuraavaa: ”Revyynttekstin ei tarvitse olla unohtumaton, mutta mieleenpainuva sen tulee olla [- -] lyhyt repliikki poraa syvälle, kun sen kirjoittajalla on riittämiin hiljaista ja faktatietoa antamassa selkänokkaa. Ei viihdefunktio siitä kärsi”. Musiikista kirjoittaja totesi seuraavaa: ”Musiikissa, kuten usein nokkelasti uudelleen tekstitetyissä laulunumeroissa, oli todellisia helmiä.” (Järvi – Herlevi 2016.) Tiivistetysti voi sanoa, että tekstiltä odotettiin

paljon, mutta teksti vaikutti osin ”kevytversiolt” [määritelmä edellisestä artikkelista]. Odotuksista esityksen suhteen kertoo seuraava lause: ”Kotkan kaupunginteatterilta voi ja pitää odottaa kaikkea muuta kuin helppoja ratkaisuja” (ks. ed. viite). Artikkelin sisällöstä oli nostettu etusivulle lause: ”Suomi 99 – revyy ei täyttänyt odotuksia”, joka on esimerkki siitä, kuinka lehden taitolla voi olla merkitystä lukijan mielipiteen ohjaajana. Etusivulla oleva kielteinen sanamuoto voi vaikuttaa pääsylipun ostopäätökseen, koska lukija ei välttämättä lue varsinaista kritiikkiä. Sosiaalisessa mediassa julkaistavan, suoraan yleisöltä tulevan arvioinnin lisäksi sanomalehdissä on tekstiviestipalstoja, joissa mielipiteensä voi esittää nimettömänä. *Kymen Sanomissa* 8.11. julkaistiin kaksi tekstiviestiä koskien revyytä: ”Kairon Suomi-revyyyn punaista lankaa ei löydy, koska lankaa ei ole lainkaan” ja ”Erikoinen ensi-ilta Kairossa. Hauskaa kuulosti olevan teatterin omalla väellä, demareilla ja kaupungin johdolla”. Edellisen mielipiteen katson kuvaavan sitä, että syntymäpäivä teemana ei ollut välittynyt, jälkimmäistä taas kuvaamassa yleisön mielipiteitten jakautumista, kuulumista ”toisiin”. Joku vastasi ilmeisesti edellisille samalla palstalla 12.11.: ”Kiitos Suomi 99! Hersyvää huumoria ja itseironiaa meistä omalaatuisista suomalaisista. Tekee hyvää päästä nauramaan itselleen julkisestikin. Se koira älähtää...”.

Selvä ero kahden ensimmäisen ja tämän kolmannen revyyyn välillä on reseption siirtyminen pääasiassa sosiaaliseen mediaan. Sanomalehtien kritiikkien painoarvo on vähentynyt ja kritiikin uudeksi välineeksi ovat tulleet blogit. Sosiaalisen median mukanaan tuoma, helposti leimahtava negatiivinen diskurssi on tehnyt keskusteluilmapiiiristä vaikeamman. Sen mukanaan tuoma varovaisuus leimaa usein aiheitten käsittelyä. Värikkäiden julkisuuden henkilöiden ja poliitikkojen tilalle ”kaikkien” yhteiseksi tietoisuudeksi ovat tulleet sosiaalisen median ilmiöt ja televisiosta tutut visailupersoonat, jotka kaikkien odotetaan tietävän. Tämä joskus määrittää sitä, kokeeko katsoja ymmärtävänsä mistä puhutaan. Ulkopuolisuuden kokemus vaikuttaa negatiivisesti katsojaan.

4.4. Ohjaajan haastattelu

Revyyn ohjaajaa Pia Lunkkaa haastattelin 7.11., jolloin siis ensi-ilta oli ohi ja kritiikki oli juuri julkaistu. Kysyin ennen kaikkea sitä, mitkä aiheet muodostuivat vaikeimmaksi käsitellä. Lunkan näkemyksen mukaan yhteiskunnan yhä selkeämpi sosiaalinen jakautuminen luo tilanteen, jossa jo etukäteen ajatellaan tilannetta, jossa on huomioitava se, että eri puolia edustavia henkilöitä istuu yleisössä samanaikaisesti. Silloin esimerkiksi pakolaiskysymyksen käsittelyssä tämä tilanne on otettava huomioon. Sosiaalisen median varjopuoliin kuuluu vihapuhe, joka saattaa leimahtaa hyvin vähästä. Lisäksi pienissä ja keskisuurissa yhteisöissä esiintyjä saa palautetta myös suoraan, esimerkiksi kadulla. Teatteri on kuitenkin Lunkan mukaan ”kielellisen kulttuurin edustaja”, jolloin asioita tulisi käsitellä kielellisesti hyvin muotoiltuina ja ajateltuina. ”Soldiers of Kymi” – sketsissä pakolaiskysymystä käsiteltiin lämpimästi ja ironialla, mutta silti yhdessä palautteessa huomautettiin, että se olisi pitänyt jättää pois esityksestä. Selvästi näkyi, että yleisö ilahtui silloin kun käsiteltiin lämmöllä asioita yksipuolisesti näkeviä henkilöhahmoja (ks. liite 2.). Näitä edustivat *Kansanradion* hahmot, ”Metsolan aikamiespojat” ja erilaiset visailuhahmot. Arjen sankaruus ja toivo arjessa selviämisestä nousevat tärkeimmiksi teemoiksi. Rakastettavuuden kriteereinä pidetään yksinkertaisuutta ja hyvántahtoisuutta.

Musiikkidramaturgia oli viime kädessä ohjaajan tekemä. Yhteiskunnallisia teemoja ei haluttu alleviivata, vaikka kohtauksia toisiinsa sitova elementti olikin Suomen syntymäpäivät ja Suomelle annettavat lahjat. Tämä taustakertomus ja juuri tällä hetkellä ajankohtainen pakolaistilanne aiheuttivat ristiriidan kielellisellä tasolla sikäli, että monilla sanoilla joiden merkitys on aiemmin ollut neutraali, on nyt voimakkaasti poliittinen merkitys. Esimerkiksi sanoja ”isänmaallinen” tai ”kansallisylypeys” on vaikea käyttää ilman, että ne saavat poliittisen kannanoton merkityksen. Tilalle on löydettävä sanoja, joilla olisi neutraalimpi merkitys. Teatterintutkija Janelle Reinelt on tutkinut esitystä kansallisien määritelmien rakentajana. Hän kysyy:

”Miksi kansakunnan käsitettä pitäisi korostaa tai nostaa esiin massiivisen muuttoliikkeen [- -] ja valtioiden rajat ylittävän globaalin pääoman, markkinoiden ja tietoverkkojen aikana? Siksi, että vaikka kansakunnan ja kansallismielisyyden käsitteet saattavat olla ratkaisevassa

muutosvaiheessa, ne ovat edelleen voimakkaita kulttuurimerkkejä, joilla on voimakas vaikutus. (2005, 185.)

Ohjaajan mukaan monikulttuurisuus näkyy ja kuuluu musiikissa. Sovituksellisin keinoin on myös otettu etäisyyttä maakuntalaulujen ja kansallisten laulujen tunnesisältöön, joko pilkkomalla niitä fraaseiksi tai poikkeavilla rytmeillä tai sävellajeilla. Yhdessä palautteessa Suomelle toivottiin lahjaksi ”uusia maakuntalauluja”, mikä kertoo siitä, että Suomi on muuttunut paljon niiden säveltämisen ajankohdan jälkeen. Yhteiskunnallinen muutos asettaa revyyperinteen jatkajille haasteen, samoin mielipiteitten kärjistymisen. Yksi ravintolasalin tuomista haasteista esiintyjälle on se, että yleisö on hyvin lähellä. Niin positiiviset kuin negatiivisetkin reaktiot vaikuttavat vahvasti esitykseen. Esityksen luonteeseen kuuluu myös päivittäminen ajankohtaisten tapahtumien mukaan. Nämä seikat luovat parhaassa tapauksessa yleisön ja esiintyjien välille vahvan tässä hetkessä elämisen tunnun, joka perustuu ainutlaatuisen tapahtuman kokemiseen tässä hetkessä. Eron kahden ensimmäisen revyyyn kirjoitusaikaan on se, että huumorin kohteet ovat eräiltä osin tulleet vanhanaikaisiksi. Kaksikymmentä vuotta sitten oli homoseksuaali hahmo naurua herättävä. Nyt kyseinen hahmo on niin tavallinen ja normien mukainen, ettei se enää naurata. Sen sijaan ovat tulleet transsukupuoliset hahmot (”Jekikutytöt”).

Toisen suuren haasteen asettaa sosiaalinen media. Se on läsnä ironian kohteena mutta otettava huomioon myös reseption välineenä ja markkinoinnissa. On tullut tärkeäksi ottaa itsestään kuvia kaikissa tapahtumissa ja levittää kuvat sosiaalisessa mediassa osana minän rakentamista. Useissa teattereissa on yleisötiloihin järjestetty erityinen paikka, jossa kuvia voi ottaa taustaa vasten, jossa näkyy esityksen nimi (engl. *photobooth*). Mahdollisuuksien mukaan paikalla on myös rekvisiittaa. Teatteriesityksissä ei kuvia saa ottaa, mutta kokeilumielessä on järjestetty esityksiä, joiden aikana saa kuvia ohjatusti ottaa. Sosiaaliseen mediaan on tarvetta saada myös kuvia kulissien takaisesta työstä.

5. LOPUKSI

Lehmann kritisoi mediateollisuuden väitettä siitä, että sillä luodaan ”kollektiivisia kokemuksia”. Hänen mukaansa datan ja informaatiovirran passiivinen vastaanottaminen ei synnytä kollektiivista kokemusta. Hän puhuu ”uudenlaisesta etääntymisestä, joka paradoksaalisesti liittyy juuri tuttuuden harhaan, siihen spontaaniin harhaluuloon, että verkossa tavattavat ihmiset olisivat lähellä ja saavutettavissa”. Kollektiivinen kokemus ei hänen mukaansa synny kollektiivisesti siteerattavasta aineistosta. Internet-välitteinen kommunikaatio ei myöskään hänen mukaansa edellytä subjektilta vastuullisia ja perusteltuja kannanottoja. (2009, 369.)

Näin ollen elävän esityksen merkitys on nimenomaan siinä, että esityksessä ihmiset ovat kasvokkain ja samalla vastuullisia reagoimaan yhteisöllisen kokemuksen kautta. Esityksen mahdollisuudet ovat silloin nimenomaan sen aitoudessa ja siinä ajattelussa, mitä se herättää. (Emt., 373.) Lehmann kiteyttää tämän siten, että esityksessä lähettäjä ja vastaanottaja vanhenevat yhdessä yhteisessä aika-tilassa (emt., 374). ”Näennäinen järkipäistäminen on tukahduttanut spontaanin reagoinnin, joka voisi inhimillisyydessään olla oikea ratkaisu.” Voisiko teatteri ja muu esitystoiminta olla tämän rikkojana? Teatterin yksi perusmekanismeja on tunnistamisen mekanismi, joka tuottaa iloa, tuskaa, järkytystä – Lehmannin mukaan ”meille ainoa syy kohdata toisemme teatterissa”. (Emt., 426.)

Dokumenttiteatterin keinojen käyttö ei tässä tutkimassani tapauksessa musiikin valitsemiseksi onnistunut. Prosessina syntynyt käsikirjoitus toimi materiaalin luomisessa, sen jälkeen jo aikataulullisista syistä ohjaajan oli otettava päätösvalta itselleen. Paikallisten teemojen huomioon ottaminen onnistuu parhaiten silloin, kun käsikirjoitusryhmässä on joko paikallisia tai alueella jonkin aikaa asuneita henkilöitä. Yleisöltä tuli hyvää palautetta siitä, että paikalliset asenteet ja paikannimet oli tuotu esitykseen mukaan. Se tuo yhteisöllisen kokemuksen katsojille. Yhteistä muistia edustavat musiikissa maakuntalaulut ja *Syksyn Sävel* -kappaleet. Maakuntalaulut alkavat

olla vieraita alle 30-vuotiaille, johtuen koulujen musiikinopetuksen opetusohjelmien muutoksesta.

Yksi suurimpia muutostekijöitä on tietysti ollut internetin musiikkitarjonta, joka on korvannut paljolti radion kuuntelemisen. Tekstin suhteen voi sanoa, että se jakaa katsojat selvästi kahteen osaan eli niihin, jotka tunnistavat visailuhahmot ja sosiaalisen median ilmiöt, ja niihin jotka eivät niitä tunnista tai tuntevat ne huonosti. Tämä näkyi palautteessa kahtena ääripäänä sillä tavoin, että toisten mielestä kuvaus Suomesta oli tarkka, toiset olivat sitä mieltä, että kuva oli väärä. Osa katsojista halusi voimakkaasti sanoutua irti tietynlaisesta huumorista, ja ilmaisi sen myös *Kymen Sanomien* tekstiviestipalstalla. Tällainen eronteko eli distinktio liittyy oman persoonan hahmottamiseen yhteisössä. ”Kamppailu makuvalinnoista on yksi keskeinen kamppailun muoto. Kamppailussa ’makujen kentällä’ pyritään erottautumaan toisista, hankitaan ja osoitetaan omaa valta-asemaa. Mikään ei Bourdieu’n mukaan kerro tarkemmin henkilön yhteiskunnallisesta asemasta kuin hänen musiikkimakunsa.” (Cantell 2002, 5.) Sosiaalinen media mahdollistaa nopeat ja välittömät reaktiot, jotka välittyvät suurelle joukolle ihmisiä yhtä aikaa. Kriitikko taas tekee saman kirjoittamalla lehteen. Pierre Bourdieu’n ajatukset median vallasta saavat mielenkiintoisen valon, kun ne valaistetaan nykyisen sosiaalisen median vallalla ja voimalla. Viisikymmentä vuotta aikaisemmin distinktiota rakennettiin ”taide vastaan viihde” –keskustelulla, ja nyt samaa rajankäyntiä tapahtui ”hyvä huumori vastaan huono huumori” –keskustelulla. Taidemusiikki on selvästi tullut marginaaliseksi ilmiöksi, joka tunnistetaan lähinnä mainoskäytössä olevista kappaleista tai television tunnusmusiikeiksi tai filmimusiikiksi valikoituneista katkelmista. Toisin sanoen viihteestä on tullut normi ja vakavuutta tarvitaan enää joihinkin juhlatilanteisiin tai kuriositeetiksi. Siinä mielessä esimerkiksi länsimainen klassinen musiikki ei ole enää yhteistä kasvatusperinnettä, mitä se vielä viisikymmentä vuotta sitten oli. Siitä Seppo Nummen tavoitteesta, että joka kodissa soisi Bach ja Mozart, ollaan tultu kauas. Nuottien luku- ja kirjoitustaitoa ei enää tarvitse edes voidakseen säveltää.

Vuonna 1966 massakulttuuridebatin keskustelijat käyttivät aseinaan hyvin muotoiltuja ja argumentoituja ajatuksia. Heidän motiivinaan oli olemassaolon oikeutus suomalaisen taiteen kentällä ja tietysti asema ja työskentelymahdollisuudet. Klassisen musiikin asema oli itsestään selvä, eikä tiettyjen kulttuuri-instituutioiden olemassaoloa kyseenalaistettu, kenttää haluttiin vain laajentaa ja monipuolistaa. Tänään tilanne on toinen. Nopea tie aseman ja työskentelymahdollisuuksien saamiseksi kulttuurin alalla on voittaa joku kilpailu. Yhteiskunnallinen ilmapiiri on säästövaatimuksineen muodostunut niin negatiiviseksi kulttuuria ja tiedettä kohtaan, että niiden olemassaolo kyseenalaistetaan koko ajan taloudellisia resursseja vähentämällä. Aina kun säästökeskustelu esimerkiksi vaalien alla vaatii poliitikkoja ottamaan position kulttuurin suhteen, mietitään ensimmäiseksi orkesterien, teatterien ja museoiden lakkauttamista. Kuvaavaa on, että yleisesti hyväksytty positiivinen hahmo revyyssä on hyväntahtoinen hölmö, missä ei sinänsä ole mitään vikaa, mutta jos siihen liittyy tietämisen, taitamisen ja asiantuntijuuden voimakas väheksyminen, yhdistelmä on kulttuurin kannalta epäedullinen.

”Musiikki on voimakas identiteetin rakentaja, se liittää ihmisiä yhteen mutta myös erottaa heitä toisistaan” (Leppänen & Moisala 2002, 7). Viisikymmentä vuotta sitten tietty musiikki saattoi olla voimakas poliittinen merkki, ja kantaaottavuutta pidettiin positiivisena kriteerinä. Nykyään taas tunnistettavuus ja yhteenkuuluvaisuuden tunne ovat voimakkaita positiivisia kriteereitä. Revyyän asiakaskyselystä ilmeni, että Sibeliuksen *Finlandia* on vahvin suomalaisuuden musiikillinen merkki. Se kuitenkin oli ainoa klassista musiikkia edustava kappale suomalaisuuden merkinä, kaikki muut toiveet edustivat popmusiikkia. Näin ollen voi päätellä, että keskustelua taiteen tai viihteen eroista ei enää ole. Toisaalta läsnäolon kokemus on meille ”ainoa syy kohdata toisemme”, tässä ja nyt, teatterissa (Lehmann 2009, 426). Viihteistymisen prosessin edettyä niin pitkälle, että kaiken esittävän taiteen odotetaan olevan jonkinasteista viihdettä, herää ajatus revyygenren tulevaisuudesta. Revyyän ydin esitystaiteen lajina on se, että ”huumorin koukut nappaavat nopeasti myös älyn puolelle” (Markkanen 2003). Yhdysvaltojen presidentinvaalien jälkimainingeissa puhutaan siitä, että olisimme siirtymässä ”post-totuudelliseen” (*post-truthful*) yhteiskuntaan, jossa massoja hallitaan tunteiden avulla ja faktatieto kielletään. Kun tieto ja äly on vähättelevällä diskurssilla

mitätöity, mille ja miten nauretaan? Median muutos on jo muovannut taiteen tekemisen ehtoja, samalla kun se on muuttanut kulttuuria koskevan keskustelun kenttää.

LÄHTEET

KIRJALLISUUS

Adorno, Theodor W. [1962] 1976. *Introduction to the Sociology of Music*. New York: The Seabury Press.

Aho, Kalevi 1994 (toim.). *Arktinen sinfoniaviha. Valittuja kulttuuripoliittisia esseitä ja polemiikkeja*. Tampere: Gaudeamus.

Alasuutari, Pertti 2001. *Johdatus yhteiskuntatutkimukseen*. Helsinki: Yliopistokustannus University Press Finland.

Balme, Christopher B. 2008. *A Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge University Press 2014 9. painos. Suomeksi *Johdatus teatteriin*. Suomentanut Pirkko Koski. Helsinki: Like- kustannus 2008.

Bourdieu, Pierre 1980. *Sosiologian kysymyksiä*. Käännös J.P.Roos.suomenkielinen painos 1985. Tampere: Vastapaino. (ransk. alkuteos *Questions du sociologie*).

-----1984. *Distinction. A Social critique of judgement of taste*. Great Britain: Routledge and Kegan Paul.

----- 1993. *The Field of Cultural production*. Great Britain: Polity Press.

----- 1995 [1992]. *Refleksiiviseen sosiologiaan*. Suom. laitos M'hammed Sabour ja Mikko A. Salo. Kääntäjiä ed. lisäksi Ari Antikainen, Yrjö-Paavo Väyrynen, Ari Jolkkonen, Leena Koski, Ilkka Pirttilä, Vesa Puuronen ja Erkki Turjanmäki. Jyväskylä: Gummerus. (alkuteos 1992. *Invitation to Reflexive Sociology*. Chicago: The University of Chicago Press)

----- 1998 [1994]. *Järjen käytännöllisyys*. Suom. Mika Siimes. Tampere: Vastapaino. (ransk. alkuteos *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*).

.

Cantell, Timo 2002. Musiikkisosiologia. Internet-artikkeli sarjassa Johdatus musiikin tutkimukseen.

<http://www.jyu.fi/musica/mts/sisallys.htm>. Katsottu 1.2.2002.

Frith, Simon 1988. *Rockin potku. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*. Suom. Hannu Tolvanen. Suomen etnomusikologisen seura ry:n julkaisuja nro 1. Jyväskylä: Gummerus. (eng. alkuteos *Sound Effects* 1988).

Gronow, Pekka 1976. *Kulttuuripolitiikan käsikirja*. Helsinki: Otava.

Hansen, Anders; Simon Cottle; Ralph Negrine; Chris Newbold 1998. *Mass Communication Research Methods*. James D. Halloranin artikkeli ”Mass Communication Research: Asking the Right Questions” . Lontoo: MacMillian Press Ltd.

Heiniö, Mikko 1984. ”Miksi tutkia säveltäjien lausuntoja...?” *Musiikki-lehti* 1:1984, 13-19.

Holmberg, Lise 1984. ”Seppo Nummi kulttuuripoliitikkona”. Proseminariesitelmä Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksella.

-----2002. ”Seppo Nummi ja massamediadebatti 1966”.

Laudaturseminariesitelmä Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksella.

Jenkins, Jean 1985. Artikkelin lehdessä *Perspectives of New Music* 24: 1 (syksy—talvi 1985, 24—37.

Jokinen, Arja; Kirsi Juhila; Eero Suoninen 1993. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.

----- 1999. *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Tampere: Vastapaino.

----- 2016. *Diskurssianalyysi. Teoriat, peruskäsitteet ja käyttö*. Tampere: Vastapaino. Uusi painos samojen tekijöiden kirjoista *Diskurssianalyysin aakkoset* 1993 sekä *Diskurssianalyysi liikkeessä* 1999.

Junttila, Janne 2012. *Dokumenttiteatterin uusi aalto*. Helsinki: Like kustannus.

Korhonen, Timo; Arto Kivimäki; Kalle Korhonen; Tua Korhonen; Heta Reitala 2012. *Aristoteleen runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyneille*. Helsinki: Kustannus oy Teos.

Leppänen, Taru & Pirkko Moisala 2002. Internet-artikkeli Kulttuurinen musiikintutkimus sarjassa Johdatus musiikin tutkimukseen. <http://www.jyu.fi/musica/mts/pdf/leppanen.pdf>. Katsottu 14.2.2002.

Marvia, Einari (toim.) 1966. Haastatteluun perustuva Seppo Nummen omaelämäkerta teoksessa *Suomen säveltäjät II*. Porvoo: WSOY.

Mäkinen, Helka 2001. *Elli Tompuri - Uusi nainen ja punainen viiva*. Helsinki: Yliopistopaino.

Mäkinen Timo & Seppo Nummi 1965 (toimittaneet). *Musica Fennica*. Helsinki: Otava. (engl. käännös Kingsley Hart. Mäkisen ajankohtaistamana 2. painos 1985 ja saksankielinen laitos 1989).

Lehmann, Hans-Thies 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Riitta Virkkunen. (alkuteos *Postdramatisches Theater* 1999. Helsinki: Teatterikorkeakoulu/Like).

Nummi, Lassi ja Petri (toim.) 1982. *Laulujen keskeltä*. Valikoima kirjoituksia. Keuruu: Otava.

Oesch, Pekka 1990. *Säveltaidetta vai musiikkipolitiikka?* Tutkimus valtion säveltaidelautakunnasta vuosina 1968 – 1989. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Rahkonen, Keijo 1995. *Sosiologisen teorian uusimmat virtaukset*. Helsinki: Gaudeamus.

Rautiainen, Tarja 2001. *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960- luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.

Reinelt, Janelle 2005. Artikkelin *Kansakunta kansojen näyttämöllä* julkaistu Pirkko Kosken käännöksenä hänen toimittamassaan kirjassa *Teatteriesityksen tutkiminen*. Helsinki: Like. Alkuperäinen artikkeli julkaistu 1999 (ss. 125-157) nimellä *Staging the Nation on Nation Stages* teoksessa *Of Borders and Thresholds. Theatre History, Practice and Theory*. Minneapolis & London: University of Michigan Press.

Roos, J.P. 1987. ”Pelin säännöt: Intellektuellit, luokat ja kieli”. Johdanto teokseen *Sosiologian kysymyksiä*. Tampere: Vastapaino. 2. painos.

Sadeniemi, Martti (toim.) 1983. *Nykysuomen sanakirja*. Kahdeksas painos. Helsinki: WSOY.

Scott, Derek B. (toim.) 2000. *Music, Culture and Society. A Reader*. Great Britain: Oxford University Press.

Tapiola, Hannu 2008. *Kotkan kaupunginteatteri sata vuotta 1908 – 2008*. Kotka: Offsetpaino Westman Oy.

Vulliarny, Graham 2000 [1977]. *Music and Criticism*. Artikkelele Derek B. Scottin toimittamassa kirjassa *Music, Culture and Society. A Reader*. Englanti: Oxford University Press.

ARTIKKELIT

SUOMI 99- REVYY:

Wilén-Virnes, Jaana 2003. ”Riman ylityksiä ja alituksia”. *Anjalankosken sanomat* 1.4.2003.

Taussi, Päivi 2003a. ”N/s Kairo vie ’tuonkin talon’ ohi”. *Kymen Sanomat* 18.3.2003.

-----2003b. ”N/s Kairon matkassa”. *Kymen Sanomat* 21.3.2003.

Markkanen, Saara 2003. ”Hulvatonta menoa n/s Kairon risteilyllä”. *Kouvolan Sanomat* 3.4.2003.

Hynninen, Taina 2003. ”Kairo-revvy, ilotulitus ajassa”. *Viikko eteenpäin* 3.4.2003.

Schroderus, Toini Tellervo 2003. ”Mamma mia, mikä revvy”. *Loviisan sanomat* 11.4.2003.

Moilanen, Hellevi 2005. ”Piikkejä myös teattereiden yhdistämistä suunnitteleville”. *Kymen Sanomat* 16.3.2005.

Poiju-lehti, ei mainittu kirjoittajaa. ”Kairo-revvy myyntimenestys jo ennen ensi-iltaa”. 22.3.2005.

Schroderus, Toini Tellervo 2005. ”Heruteltua herjaa, huumoria ja hömpää”. *Loviisan sanomat* 24.3.2005.

Hämäläinen, Reijo 2005. ”Kairo-revvy koskettaa pohjaa vain tekstissä”. *Eteenpäin* 23.3.2005.

Palmu, Outi 2016. ”Pitkästä aikaa revvytä/Revvyystä valmistuu tutkimus”. *Kymen Sanomat* 2.11.2016.

Järvi-Herlevi, Anna-Maija 2016. ”Karikatyyrejä, riippukehoja ja kaunolaulua”. *Kymen Sanomat* 7.11.2016.

MASSAKULTTUURIDEBATTI 1966

Artikkelit ovat kronologisessa järjestyksessä. Ne artikkelit, joiden lähteenä on ollut alkuperäinen lehtiartikkeli, on merkitty alkup., muut on referoitu Kalevi Ahon toimittamasta kokoelmasta *Arktinen sinfoniaviha*.

- Nummi, Seppo 1966a. ”Musiikin protestilista”. *Uusi Suomi* 27.2.1966. Alkup.
- Hannula, Risto 1966a. ”Haarukka, viihde, taide”. *Uusi Suomi* 1.3.1966. Alkup.
- Nummi, Seppo 1966b. ”Ajojahti jatkuu”. *Uusi Suomi* 2.3.1966.
- Nordgren, Pehr Henrik 1966. ”Fungerar musiken överhuvudtagen”. *Huvudstadsbladet* 2.3.1966. Alkup.
- Chydenius, Kaj 1966a. ”Leve alla blommor!” *Huvudstadsbladet* 2.3.1966. Alkup.
- Chydenius, Kaj 1966b. ”Konstmusikerna vaknar”. *Huvudstadsbladet* 3.3.1966. Alkup.
- Mäkinen, Timo 1966. ”Sisulla sekaan”. *Uusi Suomi* 3.3.1966. Alkup.
- Hannula, Risto 1966b. ”I-haa pitää ohdakkeista”. *Uusi Suomi* 3.3.1966. Alkup.
- Saunio, Ilpo 1966a. ”Nummi ja paavin parta”. *Uusi Suomi* 3.3.1966.
- Nummi, Seppo 1966c. ”Mörköjä”. *Uusi Suomi* 3.3.1966.
- Saunio, Ilpo 1966b. ”Mörkökulttuurin matalapaine”. *Uusi Suomi* 4.3.1966.
- Oramo, Ilkka 1966. ”Ilmaista, herättää, olla”. *Uusi Suomi* 5.3.1966. Alkup.
- Peltonen, Markku M. 1966. ”Kurpitsaa viipaloimaan”. *Uusi Suomi* 6.3.1966.
- Nummi, Seppo 1966d. ”Kalikka on kalahtanut”. *Uusi Suomi* 6.3.1966. Alkup.
- Chydenius, Kaj 1966c. ”Protestdebatten”. *Huvudstadsbladet* 8.3.1966.
- Saunio, Ilpo 1966c. ”Demokratia ja Nummen sielunmaisemat”. *Uusi Suomi* 8.3.1966. Alkup.
- Hannula, Risto 1966c. ”Kuka sanoo kenelle mitä”. *Uusi Suomi* 8.3.1966. Alkup.
- Gronow, Pekka 1966a. ”Poliittisesta musiikista musiikkipolitiikkaan”. *Uusi Suomi* 13.3.1966. Alkup.
- Nummi, Seppo 1966e. ”Pelastusta markalla”. *Uusi Suomi* 23.3.1966. Alkup.
- Nummi, Seppo 1966f. ”Protestilistan lopuksi”. *Uusi Suomi* 1.4.1966. Alkup.
- Nummi, Seppo 1966g. ”Nutida musikin lastenkamarinnumero”. *Uusi Suomi* 8.9.1966. Alkup.
- Nummi, Seppo 1966h. ”Massakulttuuri ja henkinen hammasmäätä”. *Uusi Suomi* 19.12.1966. Alkup.
- Gronow, Pekka 1966b. ”Seppo Nummi hammaslääkärinä”. *Uusi Suomi* 21.12.1966.
- Nummi, Seppo 1966i. ”Pekka Gronow potilaana”. *Uusi Suomi* 24.12.1966.
- Gronow, Pekka 1966c. ”Kieli ja kommunikaatio”. *Uusi Suomi* 28.12.1966.
- Nummi, Seppo 1966j. ”Pekka Gronowin uskonpuute”. *Uusi Suomi* 31.12.1966.

LIITTEET

LIITE 1.

[Teatterikuraattori Pia Lunkan viesti työyhteisöille:]

Työyhteisöhaaste ”Hyvä revyy – parempi mieli”

Kerro meille tarina työporukastanne ja ehdota biisi, saatat nähdä ne näyttämöllä!

Kotkan kaupunginteatterin musikaalinen revyyjoukkue haastaa teidät mukaan iloiseen revittelyyn. Olet ehkä seurannut televisiosta ohjelmaa Suomi love? Formaattissa etsittiin hauskoja ja koskettavia tarinoita sekä musiikkitoiveita meiltä suomalaisilta. Tarinat olivat elämänmakuisia iloiseen ja suruineen.

Marraskuussa 2016 Ravintola Kairossa saa ensi-iltansa SUOMI 99 revyy. Hillittömän hauskassa musiikki-ilottelussa nähdään uunituoreita sketsejä jotka pureutuvat kiinni meidän suomalaisten jästipäiseen lihaan.

Tule tekemään kanssamme tästä vuosisadan juttu!

Näin se käy:

1. Valitkaa työyhteisössänne asiat/tarinat, jotka haluaisitte meille kertoa. Mikä on erityistä teidän jengissä? Mikä on joskus hiertänyt? Mikä on ollut suuri yhteinen saavutuksenne? Milloin mokasitte, nauroitte, itkite viimeksi?
2. Minkä suomalaisen biisin haluaisitte kuulla? Perustelkaa!

Revyyyn tiimi tervehtii haasteen saaneita innokkain odotuksin. Pidätämme itsellämme oikeuden valita tarina/tarinat jotka haluamme kirjoittaa sketsiksi. Musiikkinumeroita voidaan haasteen saaneilta työyhteisöiltä ottaa mukaan useampia itse esitykseen.

[- -]

3. Jotta haaste ei katkea, valitkaa huolella seuraava työyhteisö, johon haaste lähtee.

[- -] Saatuanne haasteen tulee se laittaa viikon kuluessa eteenpäin [- -].

LIITE 2.

Suomi 99 – revyyyn asiakaskyselyn tulokset

Kyselykaavakkeita jaettiin yleisölle 1. – 4.11. esityksissä, joista kahdessa ensimmäisessä oli pieni määrä koyleisöä, ja kolmessa muussa keskimäärin 130 katsojaa. Viimeinen esityksistä oli ensi-ilta.

Vastauksia jätettiin 121. Kysymyksiä oli kaksi:

1. Kuvaako tämä revyy ja sen musiikki mielestäsi hyvin elämää Suomessa?
2. Minkä lahjan tai laulun sinä antaisit 100-vuotiaalle Suomelle?

Vastaukset ensimmäiseen kysymykseen:

- 1.11.: 10 vastattu: 7 kyllä, 2 osittain, 1 kysymyksen kohta tyhjä.
 2.11.: 27 vastattu: 22 kyllä, 4 osittain, 1 tyhjä.
 3.11.: 45 vastattu: 25 kyllä, 5 osittain, 5 ei lainkaan, 10 tyhjää.
 4.11.: 39 vastattu: 23 kyllä, 10 osittain, 3 ei lainkaan, 13 tyhjää.

Vastaukset toiseen kysymykseen

Lahjaksi ehdotettua musiikkia:

Sibeliuksen *Finlandia* 9 kertaa

'Sininen ja valkoinen' (Jukka Kuoppamäki) 7

'Olen suomalainen' (Kari Tapio) 3

'Murheellisten laulujen maa' (Eppu Normaali-yhtye) 3

Muita, kerran ehdotettuja musiikkikappaleita:

Porilaisten marssi

'Maammelaulu'

Säkkijärven polkka (Vili Vesterinen)

'Kuulkaa korpeimme kuiskintaa'

'Kansainvälinen'

'Albatrossi' (Juha Vainio)

'Täällä Pohjantähden alla' (Petri Laaksonen)

'Kun Suomi putos puusta' (Ismo Alanko)

'Kotkan poikii ilman siipii' (Juha Vainio)

'Mä joka päivä työtä teen'

'Kotimaani onmpi Suomi'

'Arvon mekin ansaitsemme'

'Rappiolla' (Ismo Alanko)

Mustasukkaisuutta-tango

'Vasten auringon siltaa' (Katri-Helena)

Lahjaksi ehdotettuja asioita:

Itsenäisyys (4), markka takaisin, työttömyys laskuun, pidempi kesä, kulttuurille rahaa, V. A. Koskenniemen runo, Brexit-laulu, vapaalippu tämän revyyyn näytökseen, kansaa arvostavat päättäjät, Suomelle uusi eduskunta ja hallitus, turvallisuutta, uusi itänaapuri, viisaita taloussuunnittelijoita, Guggenheim Ahvenanmaalle, Trumpin rahavarat, menestystä, onnea ja iloa.

Lisäksi oli mahdollisuus lähettää terveisiä tekijöille.

LIITE 3.

Revyyn kohtausten sisällöstä, avainsanoja sekä reaktioiden havainnoinnin tuloksia

Esitysten aikana merkitsin kohtauslistaan plusmerkkejä vahvojen positiivisten reaktioiden jälkeen.

Suluissa eniten positiivisia reaktioita keränneitten kohtausten plusmerkkien lukumäärä.

Kohtaus Reaktio	Asia/avainhenkilö
Tuurin kyläkauppa 1	Vesa Keskinen
Kotka Love-ohjelma Työhyvinvointi 4	pariutumisen vaikeus työelämän leikkaukset
Kansanradio 5	valittaminen
Jekcutytöt 7	ruotsalaiset naiset ja maahanmuutto
Soldiers of Kymi 2	maahanmuutto, ennakkoluulot
Mallu ja Pamela 2	naiskuva, fitness, selfie-kulttuuri
YYA-tanssi Lotto	YYA-sopimus, Kekkonen ja Breshnev Syksyn sävel, nostalgia
Mallu ja Pamela 2 4	aurinkomatkailu
Haluatko miljonääriksi 4	nuoriso
Hiekkalaatikolla Huutokauppakeisari 5	lapsiperheet Aki Palsanmäki/ visailuhahmo
Kansanradio 2 2	radio-ohjelma ilmiönä
Helsinki Shangrilaa 2	yhteiskuntakritiikki
Soldiers of Kymi 2 Sukkahousustudio 1	hahmojen kääntö positiivisiksi niksipirkka
Metsolan aikamiespojat ystävyys 2	
Vuonna 2030 2	tulevaisuus, toivo

Avainsanoja:

Työttömyys, leipäjonot, Sipilä, kyttäys, sairausloma, nuoriso, parisuhde, seksi, imetys, kakkapussi, hallitus, ulkomainen työvoima, ilmainen ämpäri, jokamiehen oikeudet, tv-visailut, synnyinmaa, rahapelit, arvonnat, kantasatamahanke.

LIITE 4

Käsiohjelma



KÄSIKIRJOITUS Mikkomarkus Ahtiainen, Kari Kukkonen, Pia Lunkka, Miia Maaranen, Mirka Mylläri & esittävä työryhmä
OHJAUS Pia Lunkka
MUSIIKIN SOVITUS, KAPELLIMESTARI Ari Ismälä
KOREOGRAFIA Lotta Herranen
VISUALISOINTI Paula Penttilä
ÄÄNISUUNNITTELU Tommi Leinonen
PUVUSTUS Lotta Herranen & työryhmä
KAMPAAJA-MASKEERAAJA Maarit Parkko-Orimus, esityksissä Katja Helminen
TARPEISTO Pia Mäkelä
PUKIJAT Paula Takkinen
NÄYTTÄMÖMESTARI Juha Kuusimäki / Ismo Fors
JÄRJESTÄJÄ Katja Helminen
LAVASTEIDEN VALMISTUS Henry Holopainen, Amanda Paldán, Tuomas Penttilä, Jari Teilas
PUKUJEN VALMISTUS Lotta Herranen, Kati Kampainen, Paula Pasanen, Johanna Van Wouterghem
ÄÄNINÄYTTELIJÄT Henry Holopainen, Pia Lunkka
UKULELEVALMENNUS Juho Roslakka

Suomi täyttää vuosia, nyt juhlietaan.
 Olette suorassa lähetyksessä, tervetuloa!

LAVALLA

MIKKOMARKUS AHTIAINEN, ANNUSKA HANNULA, KARI KUKKONEN, JUHO MARKKANEN, MIRKA MYLLÄRI & REETA VESTMAN

BÄNDI

ARI ISMÄLÄ - Koskettimet, haitari, mandoliini, banjo, kitara, huuliharppu, huilu, saksofoni, klarinetti, laulu
HARRI HEININEN - Rummut, perkussiot, kellopeli, berimbau
JONAS MÄKI - Basso, kitara, saksofoni
JYRI VANHALA - Koskettimet, saksofoni, basso

BIISIT

Alkumuzak (Kotkan paikkii...) säv. Juha Vainio
Rampojen valssi säv. & san. Juice Leskinen
Ei oo, ei tuu säv. Jori Siivonen, san. Raul Reiman
Laiskatellen säv. Lasse Mårtensson
Sirpa säv. & san. Janne Rintala
Maakuntapotpuri säv. P.J. Hannikainen, Carl Collan, Oskar Merikanto, Ivar Widéen, Jean Sibelius, Friedrich Silcher
sanat P.J. Hannikainen, Valtteri Juva, A. Oksanen, Teuvo Pekkala, Martti Korpiolahti, Ilmari Kianto, Aleksis Kivi, Alpo Noponen, J.H. Erkkö, V.A. Koskenniemi
Uutistunnari 1987 säv. Brian Eley
House of the King säv. Jan Ackerman
Mallu ja Pamela säv. & san. Työryhmä
Rintamäkeläiset säv. Paavo Rautanen
Bolero säv. Maurice Ravel
Veikkaustunnari säv. Kaarlo Kaartinen
Syksen Sävel -potpuri säv. Irwin Goodman, Kari Kuuva, Jukka Kuoppamäki, K.W. Blomqvist, Erkki Liikanen, Mikko Alatalo & Harri Rinne, Jori Siivonen
sanat Emil von Reite, Kari Kuuva, Jukka Kuoppamäki, K.W. Blomqvist, Erkki Liikanen, Mikko Alatalo & Harri Rinne, Raul Reiman
Murheellisten laulujen maa säv. Anton Bruckner, san. Martti Syrjä (idea Kari Kukkonen)
Kylmästä lämpimään säv. & san. Sound Explosion band, Jukka Rousu, Tommi Tikkanen
Haluauko miljonääriä -tunnari säv. Matthew & Keith Strachan
Autiosaari säv. Tuure Kilpeläinen, Rocka Merilähti, san. Tuure Kilpeläinen
Rakkauslaulu säv. Lauri Ylönen, san. Paula Vesala
Helsinki - Shangri-La säv. trad., san. Karri Miettinen
Eteen ja ylös säv. Elastinen, Osmo Ikonen, san. Elastinen (säv. Työryhmä)
Finlandia to Love säv. Freddie Mercury, san. V.A. Koskenniemi (idea Kari Kukkonen)
KIITOKSET Ladyline Kotka, Paula Nissinen ja FC KTP



ENSI-ILTA 4.11.2016



SUOMI 99 -DRINKKI

Mustikkalikööri 2 cl
 Koskenkorva 2 cl
 Sprite, jäät
 8 €

Ravintola
KAIRO